

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU SUPER-HÉROS AU PÈRE SYMBOLIQUE DANS  
LE ROMAN GRAPHIQUE AMÉRICAIN : UNE ÉTUDE DE  
*DAVID BORING* DE DANIEL CLOWES ET DE  
*JIMMY CORRIGAN* DE CHRIS WARE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARIANNE GIRARD

MAI 2006

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

## Service des bibliothèques

### Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

D'abord, je tiens à remercier mon directeur, Bertrand Gervais, pour sa constante disponibilité et ses précieux conseils. Je veux remercier également mes parents, mes amis et mon Mathieu pour m'avoir appuyée, écoutée et conseillée tout au long de ce travail d'écriture. La tâche aurait été beaucoup plus ardue sans vos encouragements... sans vous!

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE ROMAN GRAPHIQUE AMÉRICAIN : ENTRE ANTI-HÉROS ET SUPER-HÉROS .....	5
1.1 Historique .....	5
1.1.1 <i>Hey, kids! Comics Code!</i> .....	6
1.1.2 Naissance du roman graphique .....	10
1.2 Émergence du roman graphique .....	13
1.2.1 Éléments graphiques .....	17
1.2.2 Éléments (autobio...) graphiques .....	18
1.3 <i>Jimmy Corrigan</i> .....	22
1.4 <i>David Boring</i> .....	24
1.5 Problématique .....	26
1.6 Conclusion .....	27
CHAPITRE II	
LE HÉROS DU ROMAN GRAPHIQUE AMÉRICAIN : LA CHUTE DU SUPER-HÉROS .....	28
2.1 Introduction à la figure du super-héros .....	28
2.1.1 Historique .....	29
2.1.2 Portrait du super-héros .....	31
2.1.3 Le super-héros de l'an 2000 .....	33
2.2 Le cas du Yellow Streak .....	35
2.3 L'oeuvre du père, la part du fils .....	38
2.4 La quête de la femme .....	41
2.4.1 Morceaux de Wanda .....	46

2.5	La quête du père .....	47
2.5.1	Morceaux du père.....	48
2.6	Filiation et interdit d'inceste .....	49
2.7	Identification .....	51
2.8	Conclusion : problèmes de finalité .....	55
CHAPITRE III		
	LE « PÈRE-HÉROS » .....	57
3.1	Le père symbolique .....	58
3.1.1	Père symbolique et super-héros .....	59
3.1.2	Père réel et père symbolique .....	63
3.2	Jimmy Corrigan rencontre Jimmy Corrigan .....	66
3.3	Superman, mythes et orphelins .....	70
3.4	Rapports d'orientation troubles : quand horizontalité et verticalité font défaut .....	74
3.4.1	Le pied de Jimmy : ou le corps déficient .....	76
3.5	Au-delà du Complexe .....	78
3.5.1	Œdipe prend son pied .....	79
3.6	Retour .....	81
3.7	Conclusion : le roman (graphique) familial des névrosés .....	81
CONCLUSION .....		83
BIBLIOGRAPHIE .....		86

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 .....	37
2.2 .....	40
2.3 .....	43
2.4 .....	43
2.5 .....	44
2.6 .....	45
2.7 .....	45
2.8 .....	47
2.9 .....	53
3.1 .....	62
3.2 .....	65
3.3 .....	66
3.4 .....	68
3.5 .....	69
3.6 .....	75
3.7 .....	77
3.8 .....	77
3.9 .....	80

## RÉSUMÉ

Le roman graphique, courant de la bande dessinée américaine, a récemment fêté ses trente ans. Ce format se caractérise d'abord par une rupture radicale avec la tradition du comic book, genre dominant du siècle dernier. Par contre, nous remarquons que certains romans graphiques parus récemment se réapproprient des éléments clés du comic book et les réintègrent à leurs récits. En résultent des œuvres qui continuent à présenter des caractéristiques formelles et thématiques originales, tout en multipliant les clins d'œil. Au-delà de la reprise de certains éléments, quelques auteurs se permettent une importante réécriture de la tradition et présentent une véritable déconstruction du « folklore » de la bande dessinée. L'étude de deux romans graphiques phares nous permet d'approfondir cette observation. *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, de Chris Ware, et de *David Boring*, de Daniel Clowes, offrent plusieurs similarités. Notamment, l'inclusion à leur trame narrative de la figure du super-héros, porte-étendard du comic book traditionnel. Dans les œuvres de Clowes et Ware, cette figure subit de grandes transformations, perdant la plupart de ses caractéristiques génériques. Les atteintes faites à cette figure sont nombreuses et nous nous éloignons considérablement du personnage positif et surpuissant auquel nous avons été habitués. Ces œuvres présentent des êtres inadéquats, impuissants et immoraux. Leur étude nous indique que le motif du super-héros s'associe à une autre figure : celle du père absent. Dans ces romans graphiques, le quotidien de deux fils abandonnés est dépeint. Ainsi, à la manière des théories psychanalytiques indiquant que le père est d'abord une instance symbolique, le personnage du super-héros sert de « palliatif » et constitue une version symbolique du père absent. L'emprunt de cette figure à la tradition permet donc à ces romans graphiques de faire le pont entre l'enfance et l'âge adulte de leurs personnages et de les affranchir comme sujets.

Mots clés : roman graphique, comic book, super-héros, père symbolique, littérature américaine, Chris Ware, Daniel Clowes.

## INTRODUCTION

La littérature populaire américaine présente des caractéristiques qui la distinguent nettement de celle des autres cultures. Généralement fiers et patriotiques, les Américains proposent régulièrement des personnages et des situations fictionnelles plus grands que nature. Un cas éloquent en est le *comic book* de super-héros. Ce genre, typiquement américain, se compose d'histoires simples où se côtoient les dichotomies et les symboles de la puissance du peuple. Dès son apparition, la ferveur du public ne s'est pas démentie et, encore aujourd'hui, une horde de fans lisent, observent et étudient l'évolution de ce monde parallèle.

L'apparition du super-héros dans la littérature américaine date d'il y a près de soixante-dix ans. Superman serait aujourd'hui presque centenaire et, pourtant, il conserve sa vigueur d'antan et poursuit ses aventures sans défaillir dans l'univers particulier des *comic books*. Le lecteur de ce type de bandes dessinées a, lui aussi, vieilli mais sa fascination pour cette figure du super-héros, généralement initiée dès l'enfance, reste indemne. Il faut dire que le super-héros, personnage aux habits colorés et aux aventures incroyables, possède des traits qui, s'ils sont chers aux enfants, sont aussi propres aux adultes, qui s'y reconnaissent sans peine. Le courage, la liberté et la force physique, par exemple, en sont les principaux. À ceux-ci s'ajoutent des pouvoirs extraordinaires et la capacité de voler, qui sont des fantasmes partagés par tous les âges. Encore aujourd'hui, des milliers de garçons se tournent vers les super-héros, reproduisant le cycle. De plus, un grand nombre d'entre eux sont représentés avec, à leurs côtés, un acolyte de plusieurs années leur cadet, un « super-garçon » auquel peuvent s'identifier aisément les jeunes lecteurs. Tout est fait pour assurer le maintien d'un intérêt de l'enfance à l'âge adulte. Or, au-delà de cet attrait, il semble évident que la figure du super-héros est une version idéalisée du père.

De nombreux auteurs contemporains de bandes dessinées étaient, enfants, de fervents lecteurs de *comic books* et certains le sont encore aujourd'hui. Ces



récits extraordinaires teintent leurs œuvres. Et, d'emblée, ils citent les plus célèbres auteurs et dessinateurs de *comics* de super-héros comme une influence majeure de leur travail. Si ce type de littérature se porte relativement bien de nos jours, la bande dessinée américaine a connu de nombreux changements au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Entre autres, la bande dessinée indépendante et *underground* a vu le jour et permis à une littérature jadis terriblement homogène de se modifier considérablement. De ce mouvement découle le roman graphique et un sous-genre issu de celui-ci, que nous appelons provisoirement le « roman graphique du quotidien », dans lequel les thèmes principaux et les caractéristiques génériques du *comic book* traditionnel sont révisés. C'est sur ce genre que nous nous arrêterons ici et nous nous concentrerons principalement sur deux cas spécifiques : *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* de Chris Ware et *David Boring*, de Daniel Clowes, tous deux parus en 2000.

Ces auteurs ont dévoré des piles de *comic books* tout au long de leur jeunesse. Leurs goûts ont évolué vers des œuvres plus contemporaines, mais leur amour du *comic book*, de sa tradition et de son personnage central est demeuré intact. Si leurs œuvres se distinguent nettement de tout ce à quoi la tradition nous avait habituée, elles semblent incapables de trancher totalement avec le passé. Dans *Jimmy Corrigan* et *David Boring*, de nombreuses références à la figure du super-héros viennent perturber l'action. Nous nous retrouvons donc face à des récits contemporains, se voulant réalistes, mais tout de même habités par ces êtres fantastiques. Ce fait nous intéresse à deux niveaux. En premier lieu, pourquoi cet emprunt à la tradition? Pour quelle raison ces auteurs contemporains sentent-ils le besoin de référer à ces bandes dessinées desquelles ils semblent pourtant désirer ardemment s'affranchir? En second lieu, en quoi cette transition d'un genre à l'autre a-t-elle altéré le personnage du super-héros? Que reste-t-il de cette figure suite à cette migration?

En plus de leur utilisation du super-héros, les deux œuvres que nous étudierons partagent d'autres similitudes. La principale en est peut-être leur traitement de la figure paternelle. Ces deux romans graphiques mettent en scène des personnages principaux d'abord définis par leur condition de fils abandonnés. Le premier, David

Boring, nous annonce d'entrée de jeu que son père a quitté le domicile familial alors qu'il était très jeune. L'autre, Jimmy Corrigan, nous précise son état lorsqu'il reçoit en début d'histoire une lettre de son père. Déconcerté, il prétend ne pas avoir de père.

La présence de ces deux traits (la figure du super-héros et l'enfant abandonné) dans *David Boring* et *Jimmy Corrigan* pointe vers une étonnante régularité et nous force à nous demander comment s'articulent les rapports entre l'apparition du super-héros dans le roman graphique du quotidien et le statut d'enfant abandonné des protagonistes de ces deux œuvres. Nous nous interrogerons donc, tout au long des trois chapitres de ce mémoire, sur la figure du père absent et sur ses conséquences tant sur les personnages et l'univers représenté que sur le statut même des romans graphiques étudiés. Nous devons nous questionner sur les incidences qu'ont ces similarités sur l'ensemble des œuvres. Nous nous interrogerons donc sur les liens possibles unissant ce retour du super-héros et l'état de fils abandonné ou, plus précisément, la figure d'un père brillant par son absence.

Le premier chapitre nous permettra d'introduire avec plus de précision le genre littéraire qui nous intéresse. Nous dresserons donc, en premier lieu, un bref historique de la bande dessinée américaine. Nous verrons comment est né le roman graphique américain, quelles sont ses influences, quels auteurs en sont les principaux représentants et quelles sont ses caractéristiques dominantes. Nous insisterons sur l'aspect généralement autobiographique de ces œuvres et leur tendance à présenter le quotidien dans ce qu'il a de plus banal. Cette mise en situation nous permettra d'entrer au cœur de notre sujet et de traiter de la figure du super-héros dans le deuxième chapitre.

Ce second chapitre introduira d'abord cette figure « superhéroïque », en la décrivant dans son contexte d'apparition. Nous verrons comment elle est rapidement devenue une figure populaire, puis en dresserons un portrait, identifiant ses caractéristiques principales. Enfin, nous étudierons la déconstruction qu'elle subit depuis quelques années. Nous verrons comment Daniel Clowes, entre autres auteurs,

prend un malin plaisir à sortir cette figure de son contexte afin de la critiquer. Cela nous permettra d'introduire *David Boring*.

Dans cette œuvre, le roman graphique et le *comic book* de super-héros s'affrontent, case après case. Ce face à face réunit le personnage principal et le super-héros d'un *comic book* qui, nous le verrons, est l'incarnation symbolique de son père. Nous étudierons donc ces références à la tradition et tenterons de tirer des conclusions quant aux rapports symboliques entretenus par le père et le fils. Nous établirons un rapprochement entre cette relation tordue et certains concepts psychanalytiques développés d'abord par Freud (le complexe d'Œdipe, notamment), puis par Jacques Lacan. Ce dernier a su donner une suite aux travaux freudiens en introduisant le concept du « père symbolique ». C'est ce concept qui nous intéressera davantage.

Au chapitre trois, nous passerons ensuite à *Jimmy Corrigan*, de Chris Ware, et tâcherons de l'étudier à la lumière des résultats obtenus lors de l'étude de *David Boring*. Nous analyserons la relation unissant Jimmy à son père « prodigue », tout en notant les différentes apparitions faites par le super-héros. Dans ce récit, cette figure se manifeste à la manière d'un père symbolique, comme ultime remplaçant d'un père absent. Avec le retour du père biologique, les deux figures se relaieront, laissant Jimmy dans un état de grande confusion. Pour lui, père réel et père symbolique sont difficiles à distinguer.

L'étude des relations père-fils n'a rien de nouveau. Par contre, l'image du super-héros colle de manière intéressante à celle du père dans ces deux bandes dessinées américaines contemporaines. L'observation des textes et des images de ces œuvres nous permettra, nous le souhaitons, de mettre en lumière certains des changements subis par la figure du super-héros. La déconstruction de ce personnage n'est pas innocente. Elle correspond à la difficulté, propre à ces auteurs et à leurs « héros », de présenter des figures masculines fortes. Incapables de traiter explicitement des rapports père-fils, ils ont recours à une dimension supplémentaire, nécessairement symbolique, pour traiter de l'absence du père et de l'abandon.

## CHAPITRE I

### LE ROMAN GRAPHIQUE AMÉRICAIN : ENTRE ANTI-HÉROS ET SUPER-HÉROS

Depuis une trentaine d'années, le milieu de la bande dessinée américaine est en pleine effervescence. Plusieurs auteurs ont contribué à renouveler ce genre, en proposant des œuvres d'une originalité et d'une audace qui lui étaient jadis inconnues. Nous ferons d'abord un bref panorama de la bande dessinée au vingtième siècle avant de nous intéresser plus particulièrement au roman graphique, qui a amené cette renaissance de la bande dessinée aux États-Unis.

Pour simplifier, nous pouvons dire que la bande dessinée américaine s'est longtemps présentée sous deux catégories : le « *comic book* », mettant principalement en scène des super-héros, et le « *comic strip* », que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les journaux (*Dilbert*, *Mutts*, *Peanuts*, etc.). Nous nous concentrerons ici sur la première catégorie, liée à notre recherche, afin d'introduire le roman graphique. À leurs débuts, les *comics* sont principalement humoristiques, d'où cette appellation qui, on le verra, ne cadre plus aujourd'hui avec une grande partie de la production contemporaine.

#### 1.1 Historique

Les débuts du *comic book* coïncident avec le tournant du vingtième siècle. Il s'agit alors d'une publication de petit format, contenant peu de pages et présentant des aventures illustrées dans des cases juxtaposées. La nouvelle efficacité des presses à imprimer favorise la diffusion de ce nouveau genre de récits illustrés.

Dans les années trente, alors que de l'autre côté de l'Atlantique Tintin en est à ses premières armes, le corpus américain se compose d'histoires de détectives, de romances, de récits de jungle et de science-fiction. Puis, un nouveau type de héros voit le jour, sous la plume et le coup de crayon de Jerry Siegel et Joe Shuster : Superman. Dès lors, le *comic book* de super-héros éclipse tous les autres types et le marché explose. Charles M. Schulz, créateur des *Peanuts*, se souvient de ce moment important de l'histoire de la bande dessinée américaine :

[...] J'achetais tous [les *comics*] qui sortaient. [...] Je me souviens encore du jour où Superman est apparu dans *Action Comics*. Je l'ai apporté chez un de mes amis et nous nous sommes dits, wow... Je savais que ce personnage avait quelque chose [...], vraiment quelque chose<sup>1</sup>.

Si ses débuts sont marquants, le *comic book* de super-héros se fige rapidement dans une forme standardisée et devient réticent à toute possibilité de changement. Cet immobilisme, tout comme la fidélité légendaire de son lectorat, expliquent en partie son succès et sa longévité. En effet, depuis son apparition, ce type de bandes dessinées poursuit son cours, fier d'un constant succès commercial. À ses débuts en 1938 avec la première apparition de Superman dans *Action Comics #1*, l'enthousiasme est tel qu'on en mesure le lectorat en millions par numéro. Dès lors, et jusqu'à la fin des années quarante, on parle d'« âge d'or » du *comic book*. Cette littérature populaire a le vent dans les voiles. Mais, dans les années cinquante, un événement vient scinder le milieu.

#### 1.1.1 *Hey, kids! Comics Code!*

La publication d'un code d'éthique de la bande dessinée (*Comics Code*), en 1954, par la Comic Magazine Association of America, nuit considérablement à la vague de popularité du *comic book*. Ce code est créé au moment où l'Amérique s'embarque dans une véritable chasse aux sorcières... On s'attaque au côté sombre de ces histoires, à leur tendance à ridiculiser l'autorité, à la mise en scène hypersexualisée des corps et à une présentation glorifiée de la violence. Ce code régit la publication

<sup>1</sup> Rick Marschall. 1992. « An Interview with Charles M. Schulz », in Gary Groth [éd]. 2003, *The Complete Peanuts*, Seattle : Fantagraphics Books, p. 313. [je traduis].

de *comic books* en leur apposant un sceau d'approbation en couverture, confirmant l'absence en leurs pages de scènes ou de discours proscrits. L'homme derrière ce changement est le psychiatre Frederic Wertham, auteur de *Seduction of the Innocent*<sup>2</sup>, qui déclare que les *comics* ont une mauvaise influence et nuisent au développement des jeunes Américains.

L'intégration de ce code se fait rapidement et le milieu de la bande dessinée se retrouve ébranlé. Dès l'instauration de ces règles, qui régissent jusqu'à la taille des caractères du titre<sup>3</sup>, le *comic book* est infantilisé et relégué au statut de littérature pour les jeunes. Quelque trente années plus tard, la maison Marvel est la première à s'affranchir de ce code en publiant un numéro de Spider-Man traitant de toxicomanie chez les adolescents. Même si le milieu a déjà considérablement changé, on retrouve encore aujourd'hui les traces de cette réglementation à même les pages des *comics*.

Si la plupart des auteurs se sont conformés à ce code, d'autres ont commencé à le refuser, choisissant de se révolter contre cette forme de censure. Ils ont initié un mouvement indépendant qui s'est développé en parallèle. Dès lors, le genre s'est divisé. Pendant que Marvel Comics survit grâce à l'émergence de nouveaux héros comme les Fantastic Four, Hulk et Spider-Man, certains auteurs commencent à utiliser la bande dessinée pour traiter de tout ce que le code proscrit. Avec Robert Crumb en tête, la bande dessinée des années soixante parle désormais ouvertement de sexualité, de drogues, de politique et de perversions en tous genres. Le dessin s'éloigne de l'esthétique du super-héros et la bande dessinée indépendante prend son envol.

Ce mouvement se poursuit dans les années soixante-dix et, s'il demeure discret, forme tout de même un nouveau lectorat, avide d'originalité. Des auteurs tels que Harvey Pekar (*American Splendor*) et Justin Green (*Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*) dépeignent leur quotidien : un monde banal où les pulsions sont exhibées au grand jour. Mais le plus important auteur de bandes dessinées de cette époque reste

<sup>2</sup> Frederic Wertham. 1953. *Seduction of the Innocent*, New York : Rinehart, 400 p.

<sup>3</sup> Le mot « crime », par exemple, ne doit pas être plus gros que les autres mots du titre.

sans contredit Robert Crumb, qui illustre dans un style pictural novateur ses vues et ses perversions.

Robert Crumb [a] montré la voie en délaissant l'extraordinaire pour le quotidien, les bons sentiments pour d'horribles obsessions, et de clinquants héros pour sa piètre personne, pensant ainsi échapper à la malédiction de la bande dessinée qui transformait n'importe quel personnage en star<sup>4</sup>.

Toujours actif, il demeure le grand responsable du développement de la bande dessinée indépendante à l'échelle mondiale. Son influence sur toute une génération de nouveaux artistes est indéniable : tous les auteurs contemporains le citent. *Dixit* Chris Ware : « Sans Crumb, [...] les *comics* auraient connu une fin<sup>5</sup> ». Rien de moins. Et son influence est telle qu'encore aujourd'hui, plusieurs auteurs connaissent d'abord une « phase Crumb », pastichant (consciemment ou non) le style particulier de ce pionnier.

Dans le sillage de Crumb, les années quatre-vingt constituent une période d'expérimentation et de changement. Avec les premières publications de *Raw*, un audacieux magazine de bandes dessinées, Art Spiegelman est à l'affût de nouveaux talents. Il donne leur première chance à plusieurs auteurs et collabore avec des figures importantes de la bande dessinée. En 1986, Spiegelman publie le premier tome du désormais classique *Maus*<sup>6</sup>. Encore aujourd'hui considéré comme l'une des œuvres les plus fortes de la bande dessinée américaine, ce récit autobiographique où un père raconte à son fils son passage dans les camps de concentration est devenu non seulement l'un des romans graphiques les plus respectés, mais également l'un des récits sur l'Holocauste les plus pertinents. *Maus* a d'ailleurs été la première bande dessinée primée par un prix Pulitzer.

La publication de cette œuvre constitue un moment charnière pour le milieu; elle a « solidifié la légitimité du roman graphique en tant que forme littéraire<sup>7</sup> »,

<sup>4</sup> Évariste Blanchet. « Marche ou rêve », 9<sup>e</sup> *Art*, Paris, n° 2, p. 132.

<sup>5</sup> Charles McGrath. « Not Funnies », <http://donswain.com/nytimes.graphic.html>. [je traduis].

<sup>6</sup> Art Spiegelman. 1986. *Maus : My Father Bleeds History*, New York : Pantheon. 160 p.

<sup>7</sup> Ruth Altchek. 2001. « Books in Depth ». *Art on Paper*, Paris, vol 5, n° 6 (août), p. 84. [je traduis]

éveillant enfin l'intérêt des éditeurs en plus de stimuler le milieu de manière générale. « Après *Maus* de Spiegelman, [...] les auteurs de bandes dessinées sont devenus plus ambitieux<sup>8</sup> ». Mais malgré cela, selon le théoricien et bédéiste Scott McCloud, « les premiers efforts du roman graphique ne proposaient que des super-héros plus intéressants. L'idée de s'écarter de ce genre n'est réellement apparue que vers la fin des années quatre-vingt-dix<sup>9</sup> », grâce à des œuvres originales d'auteurs comme Daniel Clowes, Adrian Tomine et Chris Ware.

Forte du passage remarqué de *Maus*, la décennie quatre-vingt-dix profite du vent de fraîcheur qui souffle sur le milieu et propose une grande quantité d'œuvres remarquables. Les nouveaux auteurs s'inspirent de Spiegelman et font de l'autobiographie « la tendance archidominante au sein de la production alternative, grâce, entre autres, à Chester Brown, Julie Doucet, Phoebe Gloeckner, Roberta Gregory, Peter Kuper ou Joe Matt<sup>10</sup> ». Mais contrairement à Spiegelman, qui n'aborde qu'épisodiquement les thèmes emblématiques du mouvement *underground*, ces nouvelles recrues pigent allègrement dans les vieilles thématiques et traitent inlassablement de sexualité et de perversions. Et même s'il est clair que

[...] cette déferlante a donné naissance à d'incontestables réussites, elle n'a pas toujours su éviter la redondance : les relations houleuses au sein du couple ou l'exposition sans complaisance de la sexualité, notamment, sont presque devenus les poncifs obligés du genre<sup>11</sup>.

Ceci est particulièrement vrai quant à la première moitié des années quatre-vingt-dix où l'envie de choquer semble dominer le désir d'un renouvellement créatif. Par ailleurs, la deuxième moitié a su clôturer ce siècle d'expérimentation en présentant certaines œuvres d'une qualité exceptionnelle. Si l'on demeure encore aujourd'hui généralement dans l'autobiographie, les clichés sont délaissés, les recherches esthétiques et textuelles sont poussées et le genre est renouvelé.

---

<sup>8</sup> Sunyoung Lee. « Literary Comics From D&Q », <http://publishersweekly.com/article/CA222979.html?text=chris+oliveros>. [je traduis].

<sup>9</sup> *Ibid.* [je traduis].

<sup>10</sup> Erwin Dejasse. 2000. « Alternative Nation », dans *9<sup>e</sup> Art*, Paris, n° 5, p. 70.

<sup>11</sup> *Ibid.*



### 1.1.2 Naissance du roman graphique

Désormais, la bande dessinée occupe une place plus intéressante aux États-Unis. Et même si plusieurs considèrent toujours ce genre comme un art « mineur », elle est plus acceptée que jamais au sein du milieu culturel et littéraire. La couverture médiatique de la mort de Will Eisner (2005), l'un des plus grands auteurs américains de bandes dessinées, témoigne de cette nouvelle reconnaissance. Au cours d'une carrière d'une soixantaine d'années, cet homme a su toucher à plusieurs des formes qu'offre ce genre, passant des histoires de super-héros à des récits introspectifs singuliers.

En 1978, son cheminement l'amène à réaliser le premier roman graphique : *A Contract With God*<sup>12</sup>. À sa sortie, ce livre en partie autobiographique, qui traite de la relation entre un homme et son dieu, se détache franchement de ce à quoi la tradition avait habitué le public américain. L'œuvre d'Eisner, composée d'abord d'un grand nombre de pages (200), traite d'un sujet sérieux et présente des qualités rédactionnelles et picturales remarquables. Lorsque vient le temps de la présenter à des éditeurs, l'auteur décide de proposer une nouvelle appellation, afin d'éviter un possible refus. Il en vient à combiner les termes « roman » et « graphique », tentant ainsi d'assurer une crédibilité supplémentaire à son œuvre. Et, si ce n'est pas la première fois que l'expression a été utilisée dans l'histoire<sup>13</sup>, une petite maison d'édition accepte finalement le *Contract* et lui appose l'expression « Un roman graphique » sur la couverture, « scellant par le fait-même le terme de manière permanente dans le vocabulaire<sup>14</sup> ».

Si cette appellation est maintenant acceptée, les problèmes qui y sont liés sont pourtant nombreux. Le principal est que le roman graphique n'est pas vraiment un *genre*, mais plutôt un *format*. En effet, avec l'arrivée de textes plus denses, le format

<sup>12</sup> Will Eisner. 1978. *A Contract With God: And Other Tenement Stories*, New York : DC Comics (2000), 200 p.

<sup>13</sup> Certains débattent de ce fait et prétendent que le terme « roman graphique » aurait déjà été utilisé à quelques reprises avant la parution de l'œuvre d'Eisner, à qui l'on attribue toutefois l'expression.

<sup>14</sup> Andrew Arnold. « The Graphic Novel Silver Anniversary », *Time comix*, <http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,542579,00.html>. [je traduis].

s'est modifié. Jadis imposé dans le *comic book* traditionnel, il était toujours pareil : une petite publication contenant une vingtaine de pages imprimées sur du papier de mauvaise qualité. Ces œuvres étant destinées principalement à un jeune public, leurs coûts se voyaient réduits. Les *comics* étaient faits pour être lus, peut-être prêtés, puis jetés. C'était un objet de consommation immédiate; d'où la rareté et la valeur acquise aujourd'hui par certains vieux numéros<sup>15</sup>. L'expérimentation en bande dessinée est également à la base d'un renouvellement du format. On retrouve aujourd'hui des livres aux dimensions variées, qui s'éloignent considérablement de celles du *comic book* habituel. Certains auteurs de romans graphiques imposent même leur propre format. C'est le cas de Chris Ware qui, incapable de se plier aux standards d'impression qu'il trouve contraignants et restrictifs, choisit celui qui se prête le mieux à la diffusion de son œuvre<sup>16</sup>.

De plus, le terme « roman » pose également problème. Si les textes sont plus longs et d'une qualité littéraire indiscutable, ils ne s'apparentent que rarement au genre du roman. Par exemple, *A Contract With God* de Eisner est un recueil composé de quatre courtes histoires autobiographiques. Il s'est d'ailleurs toujours dit insatisfait que l'expression « roman graphique » ait perduré. Bon nombre d'auteurs contemporains se rangent de son côté et proposent d'autres termes pour désigner les ouvrages qu'ils réalisent. Scott McCloud, dans son essai en bande dessinée, sur la bande dessinée<sup>17</sup>, préfère parler d'« art séquentiel », empruntant le terme à Eisner. Art Spiegelman considère, pour sa part, que parler de roman graphique constitue une forme de tricherie et continue de parler de « *comics* », mais en l'écrivant « *comix* » (pour « co-mixage » de texte et d'images). L'emploi d'un tel terme a comme principal avantage qu'il n'implique pas que le récit soit humoristique. Spiegelman se souvient d'avoir lu *A Contract With God* : « J'ai beaucoup aimé l'une des histoires, mais ça ne m'a pas frappé comme ayant quelque chose à voir avec ce que j'avais déjà commencé à faire, [à savoir] un long *comic book* dont la lecture nécessiterait un signet<sup>18</sup> ».

<sup>15</sup> Le président de DC comics aurait offert un million de dollars à quiconque lui fournirait une édition en parfait état de *Action Comics #1*, publié en 1938 et comprenant la première aventure de Superman.

<sup>16</sup> Par exemple, *The Acme Novelty Book of Jokes*, vol 7, n° 7, mesure 27,5 cm de long sur 46 cm de large. *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, que nous tâcherons d'étudier plus loin, fait quant à lui 20,5 cm de long sur 17 cm de large.

<sup>17</sup> Scott McCloud. 1994. *Understanding Comics*, New York : Perennial Currents, 224 p. [je traduis].

<sup>18</sup> Andrew Arnold. « The Graphic Novel Silver Anniversary », *op. cit.*

Par ailleurs, prétendre que les romans graphiques ne sont que des *comic books* comptant plus de pages est franchement réducteur. Nous tenterons donc d'établir ici les autres caractéristiques qu'ils partagent afin de rassembler ces œuvres au-delà d'un simple format. Car, même s'il est relativement récent, le terme « roman graphique » est déjà galvaudé dans le milieu et semble qualifier, finalement, « n'importe quel ouvrage rectangulaire présentant une histoire réalisée en bande dessinée<sup>19</sup> ». Il devient donc difficile de mettre en relation des œuvres telles que *Contract* et *Maus* avec d'autres, également placées sous l'appellation de « roman graphique ». C'est le cas, notamment, d'un mouvement descendant directement des *comics* de super-héros, mais qui s'en distingue par un traitement plus approfondi de la psychologie des personnages (c'est ce que voulait dire McCloud, par des « super-héros plus intéressants »). Alan Moore et Frank Miller sont à la base de ce mouvement avec des œuvres comme *Dark Knight Returns*, *Watchmen* et *Sin City*, dans lesquelles une recherche graphique et un traitement original tranchent avec la tradition. Dans ces récits, les clichés du *comic book* sont mis à jour. Les super-héros ont vieilli, se sont complexifiés mais le renouvellement actanciel de ces œuvres est limité et, finalement, on y rejoue souvent les mêmes histoires. Malgré l'importance de certaines œuvres de ce mouvement, nous l'écarterons de notre recherche. Si quelques titres ont su surprendre, les autres sont vite devenus prétexte à une surenchère de clichés traditionnels tels une violence exacerbée et un sexisme évident. Il est indéniable que des œuvres comme *Watchmen* et *Dark Knight Returns* ont contribué à renouveler le genre et à se questionner sur celui-ci. Par contre, aux fins de notre recherche, l'étude du super-héros se fera plutôt à partir d'œuvres caractérisées par un traitement du banal, rendant surprenante l'apparition de ce personnage. Ces romans graphiques dits « du quotidien » étonnent par leur reprise du motif du super-héros en le transposant dans un univers qui ne ressemble en rien au monde traditionnel dans lequel il a toujours évolué. Dans les œuvres de Moore et Miller, on nous présente un nouveau point de vue, mais nous restons dans une zone connue.

---

<http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,542579,00.html>. [je traduis].

<sup>19</sup> *Ibid.* [je traduis].

Devant l'impossibilité d'inclure tout ce qui se présente désormais comme un roman graphique, nous devons préciser les limites de notre recherche. Nous choisissons donc de définir ici le roman graphique par la négative, en excluant certaines œuvres qui, selon nous, ne concordent pas et ne partagent avec les autres que le format. Ainsi, sont écartées celles inspirées des manga japonais ou dérivées directement des *comics* de super-héros. Nous nous pencherons plutôt sur ces œuvres qui descendent des auteurs indépendants des années soixante et soixante-dix, tels Spiegelman, Crumb et les collaborateurs de *Raw*. De cette soustraction demeurent, finalement, des ouvrages qui sont souvent « plus proches en sensibilité de[s auteurs contemporains] David Sedaris ou Michael Chabon que de[s *comic books* de super-héros] "Spawn" ou les "X-Men" »<sup>20</sup>. Des œuvres qui se rejoignent au-delà de leur simple format et dont les caractéristiques principales et les thèmes récurrents seront ultérieurement décrits en détail.

## 1.2 Émergence du roman graphique

Les limites de ce mouvement littéraire sont difficiles à établir, nous l'avons vu. Cela explique en partie la difficulté qu'il a eue à s'imposer. Les auteurs de romans graphiques doivent lutter pour produire des œuvres qui n'ont que rarement une réception à la hauteur de leurs qualités esthétiques. Certains se plaignent d'ailleurs du fait que de nombreux lecteurs inattentifs parcourent l'œuvre en entier si rapidement, sans s'attarder aux détails, qu'ils la finissent dans le temps qu'il leur aura été nécessaire pour réaliser une seule case. Et malgré des résultats remarquables et une certaine reconnaissance du milieu littéraire, le roman graphique demeure peu connu du public non initié. Ses ventes sont modestes même si, occasionnellement, un titre sort du lot et obtient un certain succès critique ou commercial.

Tout cela est, par contre, en train de changer. L'inclusion de romans graphiques dans les rayons des grandes librairies américaines a aidé considérablement à les faire connaître. Avant, ils n'étaient disponibles que dans les magasins spécialisés; des

---

<sup>20</sup> Elizabeth Walker (dir.). 2002. *Selling Graphic Novels in the Book Trade: A Drawn & Quarterly Manifesto*, San Francisco : Chronicle Books. p. 5. [je traduis].

endroits fréquentés par les mordus de bandes dessinées, particulièrement intimidants pour quiconque n'y est jamais entré. C'est en grande partie grâce à Art Spiegelman, pour Fantagraphics, et Chris Oliveros, éditeur chez Drawn & Quarterly à Montréal, que les choses ont pu changer. En s'associant, ces deux hommes, aidés par une poignée de gens du milieu, ont su faire découvrir le roman graphique et ses possibilités aux différentes librairies américaines. Ils ont même publié un manifeste présentant le roman graphique : ce qu'il est, ses œuvres phares et comment les proposer aux clients. Après tout :

les lecteurs de *comics* d'aujourd'hui sont différents des lecteurs du passé. Diamond Comics Distributors estime que les adultes achètent plus de 70% des *comics*. [...] [Et les mêmes] achètent des livres de Zadie Smith, Dave Eggers, Michael Moore, Chuck Palahniuk, Sarah Vowell, Michael Chabon, Rick Moody, Neil Gaiman et Dave Sedaris. Ils aiment les livres cultes et les livres branchés. Ils dépensent leur argent sur des magazines comme *McSweeney's*, *The Onion*, *Bitch*, *Esquire*, et *Vanity Fair*<sup>21</sup>.

Selon Oliveros, le roman graphique a beaucoup à apporter aux lecteurs de romans américains contemporains et aux amateurs de toutes nouvelles manifestations culturelles. D'ailleurs, l'inclusion du roman graphique au sein de la communauté littéraire contemporaine semble se faire d'elle-même. Des auteurs tels que Zadie Smith encensent le travail de certains auteurs de romans graphiques. D'autres, comme Michael Chabon, utilisent le roman pour traiter de l'histoire de la bande dessinée américaine et en profitent pour y inclure leurs vues sur ce milieu<sup>22</sup>. Ce dernier a d'ailleurs déjà été à la tête de sa propre maison d'édition de *comics*, entre l'âge de ...11 et 13 ans!

Dave Eggers est probablement celui qui a le plus aidé la cause de ces œuvres où « l'art et les mots sont conçus ensemble et inextricablement entrelacés [...], comme une sœur mutante qui peut en faire autant que le roman, et bien souvent,

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 1. [je traduis].

<sup>22</sup> Michael Chabon. 2000. *Kavalier & Clay*, New York : Picador, 639 p. Dans ce roman primé d'un Pulitzer, Chabon relate l'histoire de deux jeunes juifs new-yorkais, créateurs d'un important personnage de super-héros. Largement inspiré de la vie des auteurs de *Superman*, ce roman dépeint les débuts de ce genre littéraire.

encore plus<sup>23</sup> ». En 1998, alors qu'il est à la barre du magazine *Esquire*, il publie un numéro spécial sur les *comics*. En 2000, au *New York Times*, il fait paraître un article critique vantant le roman graphique et faisant une critique élogieuse des deux œuvres ici à l'étude. Puis, en 2004, il demande à Chris Ware d'être l'éditeur de la plus audacieuse manifestation de bande dessinée américaine, c'est-à-dire le treizième numéro du magazine *McSweeney's*, un spécial sur les *comics*. Ce numéro, en fait un livre à couverture rigide contenant plus de deux cent soixante pages, est un recueil comportant des essais, des bandes dessinées et des illustrations inédites par les auteurs les plus importants en Amérique. Il s'agit d'une œuvre magistrale qui a permis une grande diffusion des travaux de nombreux artistes.

On croit aisément discerner une communauté d'auteurs qui partagent des préoccupations communes, qu'ils donnent dans le roman graphique ou non. Entre autres, nous remarquons la grande place qu'y occupe toute la question de l'ordinaire et du banal. Les œuvres que nous comptons étudier, tout comme celles de nombreux jeunes auteurs américains, font de cette question leur trame de fond et s'inscrivent ainsi dans ce courant que nous nommons provisoirement « littérature du quotidien ». Comme les deux adolescentes de *Ghost World*<sup>24</sup>, bande dessinée culte de Daniel Clowes, les « héros » de la nouvelle fiction américaine n'en sont pas vraiment : ils sont jeunes, en quête de reconnaissance et souvent obsédés par leur propre personne. Ils multiplient les références à la culture populaire, ironisent sur tout et tiennent un discours particulièrement narcissique. Dave Eggers, par exemple, s'inscrit tout à fait dans ce type de littérature avec *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*<sup>25</sup>.

Cette autobiographie est un récit fascinant par son égocentrisme. Eggers y raconte comment, se retrouvant orphelin au début de la vingtaine, il a dû s'occuper de son jeune frère Toph. D'abord, il y traite de la maladie et de la mort de ses parents avec détachement et froideur. Puis, il dépeint son quotidien avec son frère et narre, des pages durant, le déroulement d'événements insignifiants de leur quotidien : comment

<sup>23</sup> Dave Eggers. « After Wham! Pow! Shazam! Comic Books Move Beyond Superheroes to the World of Literature ». *New York Times*, 26 novembre 2000. [je traduis].

<sup>24</sup> Daniel Clowes. 1997. *Ghost World*, Seattle : Fantagraphics Books, 80 p.

<sup>25</sup> Dave Eggers. 2000. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Toronto, Vintage Canada, 437 p.

ils vivent, de quoi sont composés leurs repas, ce qu'il lui lit avant de se coucher (le *Maus* de Spiegelman, entre autres...), à quoi ils jouent. On y trouve, par exemple, de très longs dialogues à propos de cartes *Magic*<sup>26</sup> ou la représentation graphique d'un plan de la maison, accompagnée d'indications sur les meilleurs endroits pour y faire une course en bas de laine... Le tout avec, en trame de fond, les sentiments égoïstes de l'auteur.

Dans *Ghost World*, les détails du quotidien tracassent constamment Enid Coleslaw, héroïne dont le nom bizarre est en fait un anagramme du nom de son auteur, Daniel Clowes. Aux côtés de sa meilleure amie, Rebecca, Enid parcourt ce « monde fantôme » dans lequel elle ne se reconnaît pas. Ce récit en images est régulièrement ponctué de cases qui ne font pas avancer l'action, se concentrant plutôt sur de simples éléments, comme une paire de jeans traînant dans la rue ou une inscription sur un mur. Enid Coleslaw navigue donc au sein de cette « salade de chou » où des objets disparates à première vue insignifiants prennent le relais d'innombrables références à la culture populaire américaine.

Mais, sous cette apparente insouciance et cette tendance à tout ironiser se cache souvent une grande tristesse. Les jeunes adultes qu'ils sont devenus sont mésadaptés, désillusionnés et nostalgiques. Certaines de leurs réflexions suggèrent que sous leur apparent « je-m'en-foutisme » se cachent des êtres fragiles et sensibles. À cela s'ajoutent de nombreuses références à l'enfance et au passé des protagonistes. On suppose que celles-ci sont moins innocentes qu'elles ne le paraissent, mais rarement les liens filiaux sont-ils explicités. On ne les survole que rapidement, pourtant l'ensemble de ces œuvres est teinté de figures parentales déficientes et absentes. Pour reprendre l'exemple de *Ghost World*, Rebecca semble n'avoir comme proche parent que sa grand-mère chez qui elle habite. Enid, elle, ne mentionne sa mère qu'au passé et entretient une relation platonique avec un père « fantôme » émasculé. Dans les romans graphiques, c'est généralement le père qui marque par son absence la vie des personnages, mais il revient toujours hanter le récit d'une quelconque

<sup>26</sup> Il s'agit d'un jeu nécessitant des cartes spéciales et des dés à plusieurs faces. Les joueurs de *Magic* composent souvent une « micro-société » fermée très semblable à celle des lecteurs de *comics*. Ces cartes sont souvent en vente dans les magasins de *comic books*.



manière, souvent symbolique. Nous y reviendrons en détail dans l'analyse de nos deux romans graphiques.

### 1.2.1 Éléments graphiques

Si nous tentons d'établir des parallèles entre différents romans graphiques, nous sommes d'abord frappée par certains choix picturaux. La première chose que l'on remarque est l'absence de couleur. Il y a quelques exceptions<sup>27</sup>, mais le traitement en noir et blanc prime. Parfois, du gris est ajouté afin d'atténuer les contrastes, mais ordinairement, le traitement des ombres est peu poussé. Les éléments du dessin sont définis par un contour noir. On y retrouve peu de dégradés, plutôt des surfaces noires, opaques. Les traits de crayon sont parfois grossiers et les objets, décors et visages, rarement détaillés. Quelques traits suffisent souvent à rendre avec justesse une impression, une expression ou un environnement. Les rendus, souvent minimalistes même s'ils restent réalistes, s'éloignent donc de l'exagération à laquelle nous a habituée le *comic book* de super-héros, en particulier dans le traitement des corps. Dans le roman graphique, si l'esthétique est tout de même léchée, les personnages sont souvent laids, dotés d'un visage aux traits grossiers et d'un physique ingrat.

Cette particularité constitue l'un des principaux facteurs nuisant à la popularité de ces œuvres : plusieurs lecteurs sont rebutés par le style pictural et les personnages qu'ils trouvent laids. La primauté du noir et blanc contribue à la mauvaise réputation du roman graphique. À cela, on doit ajouter leur prix de vente, généralement élevé. Selon Thierry Groensteen, l'un des plus prolifiques théoriciens de la bande dessinée, « le roman graphique, [...] loin de constituer une lecture populaire, est perçu comme un "produit culturel" réservé à une petite élite<sup>28</sup> ». C'est cette impression d'hermétisme qui, selon lui, nuit le plus à la diffusion de ce type de littérature.

Quoi qu'il en soit de leur réception, nul ne peut remettre en doute le travail se cachant derrière ces œuvres. L'attention portée aux pages, aux dessins et au graphisme est indéniable et louable. Le jeu du noir et blanc aidant, une planche

<sup>27</sup> *Ghost World* comporte un usage de bleu, Ware expérimente beaucoup avec la couleur.

<sup>28</sup> Thierry Groensteen. 2000. « Les années 90; tentative de récapitulation ». *9e Art*, no 5 (janvier), p. 11.



de roman graphique présente une composition régulière, souvent épurée, parfois complexe, mais toujours étudiée. On accorde une grande importance au choix des polices de caractère, aux titres, à la mise en page et à la couverture des œuvres. Par exemple, l'œuvre de l'auteur canadien Seth, *It's a Good Life if You Don't Weaken*<sup>29</sup>, est inspirée du style des années cinquante et des illustrateurs du magazine *New Yorker* de l'époque. L'auteur y reprend en encart des illustrations pastichant cette période, tout en se représentant lui-même évoluant à l'époque contemporaine avec des habits anciens. Et chez Chris Ware, une simple page se présente souvent comme un panorama artistique du vingtième siècle : le style futuriste côtoie des titres à la Bauhaus et des ornements art déco, tout en multipliant les clins d'œil à la culture populaire et aux plus célèbres *cartoonists* américains. Ce souci esthétique est présent de différentes manières dans les romans graphiques et n'est pas étranger au fait que ces artistes possèdent presque tous une formation en arts ou en design.

### 1.2.2 Éléments (autobio...) graphiques

La cohabitation d'un graphisme soigné et de personnages repoussants est caractéristique du roman graphique et prend son sens dans la dimension autobiographique. En effet, autobiographie oblige, l'artiste se représente souvent face à son travail, à son statut d'auteur et aux difficultés impliquées. Il nous ramène au banal de son métier en mettant son quotidien de l'avant et l'aspect solitaire de son travail transparaît dans son œuvre, faisant naître des personnages souvent angoissés, peu confiants et peinant à gérer une vie sociale, relationnelle et amoureuse. C'est ce sentiment d'insatisfaction personnelle qui transparaît justement dans le dessin « réaliste » des romans graphiques.

En effet, le choix des auteurs de se présenter sous des traits ingrats n'est pas sans rapport avec la perception qu'ils semblent avoir d'eux-mêmes. Ils doivent se représenter graphiquement et, si le portrait psychologique qu'ils font de leur propre personne est rarement flatteur, cela transparaît explicitement dans leur autoportrait. Dans la plupart des romans graphiques, « il n'y a pas [...] la moindre volonté d'héroïser

---

<sup>29</sup> Seth. 2003. *It's A Good Life If You Don't Weaken*, Montréal : Drawn & Quarterly, 176 p.

les personnages<sup>30</sup> », moralement ou physiquement. Au contraire, pourrait-on croire, l'auteur s'enlaidit et se présente comme un être dénué d'intérêt, mettant de l'avant ses travers. Bref, il se pose d'emblée comme un anti-héros. Selon Robert Crumb, ce choix n'est pas innocent : « [S]e décrire comme un idiot, c'est une façon de se protéger, de prendre du recul vis-à-vis de soi-même, de ce qui nous tracasse. C'est aussi une leçon de modestie, d'essayer de ne pas se prendre trop au sérieux<sup>31</sup> ».

La principale différence entre le roman graphique et les autres types de bandes dessinées se situe dans ce dernier argument. On distingue en effet deux tendances dans le domaine : l'héroïsation et la déconstruction du héros. Cette dernière option prime dans le roman graphique. Dans cette optique, il irait chercher ses racines plus loin encore, peut-être du côté de Charles M. Schulz. Après tout, Charlie Brown est l'un des grands anti-héros de la littérature américaine. Schulz a su donner vie à un sympathique perdant, jamais parfaitement heureux. Un enfant ni innocent ni naïf, incapable de frapper une balle ou de faire voler un cerf-volant sans que ce dernier ne soit « mangé » par un arbre... Le *comic book* de super-héros, au contraire, met d'abord en scène des êtres plus grands que nature, surpuissants et parfaits. Mais, dans ce monde de super-héros, Spider-Man constitue une exception. Selon Ira Glass, on retrouve chez l'homme-araignée « le même sentiment de perdant que dans *Peanuts*, mais transposé sur des adolescents portant des costumes de super-héros ». Il poursuit :

Spider-Man était une représentation plus proche des lecteurs de *comics*, parce que contrairement à Charlie Brown, Spidey avait les deux pôles : il était énormément compétent et confiant quand il était Spidey [...]. Mais il finissait quand même par vivre sous un nuage. Persécuté. Incompris. Un raté même quand il avait du succès. Et bien sûr, le plus important de tout, très, très triste. C'est amusant de penser que ces figures mélancoliques sont de telles icônes nationales<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Erwin Dejasse. « Alternative Nation », *op. cit.*, p. 71.

<sup>31</sup> Thierry Groensteen. « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée ». *9<sup>e</sup> Art*, Paris, n° 1, janvier 1996, p. 68.

<sup>32</sup> Ira Glass. 2004. [ Préface à ] *McSweeney's Quarterly Concern #13*, Chris Ware [éd.] Chicago : McSweeney's. p. 7. [je traduis].

Spider-Man se retrouve à mi-chemin entre le super-héros et l'anti-héros. Il oscille entre l'héroïsation typique de ces personnages et la tendance à présenter le protagoniste comme un perdant. Cette polarité le rapproche des personnages rencontrés dans les romans graphiques. Nous verrons ultérieurement comment le super-héros, qui fait une apparition inattendue dans le roman graphique, se rapproche désormais de cette figure d'anti-héros.

La dimension autobiographique de ces récits a également des répercussions sur le choix des thématiques proposées. Ils prennent donc régulièrement une tangente très personnelle, voire exhibitionniste. Thierry Groensteen, dans *Les petites cases du Moi*, cerne bien cette tendance en bande dessinée contemporaine américaine, héritée de l'œuvre de Robert Crumb. Les tabous y sont fracassés au profit d'un voyeurisme certain. Le théoricien distingue cette tendance propre aux Américains de la pratique européenne et en explique les traces :

Le thème de la culpabilité, et plus particulièrement du conflit opposant les pulsions de la libido au Surmoi façonné par l'éducation, n'occupe guère de place dans la bande dessinée autobiographique franco-belge [...]. Il est frappant de constater que sentiment de culpabilité et mauvaise conscience sont au contraire des thèmes récurrents chez nombre de dessinateurs d'outre-Atlantique, le puritanisme américain marquant le genre entier de son empreinte<sup>33</sup>.

À cela s'ajoute ce qu'il appelle « l'obligation d'impudeur », alors qu'il dénonce « l'abondance et le caractère explicite des représentations de scènes sexuelles ». En effet, note-t-il,

[l]a connotation fortement transgressive qui s'attachait à cet égard aux premières œuvres autobiographiques de Justin Green et Robert Crumb il y a près de 25 ans semble s'être évanouie, et l'impudicité paraît devenue la première règle du genre<sup>34</sup>.

La Québécoise Julie Doucet représente bien cette tendance. Elle s'est fait connaître, à la fin des années quatre-vingt, par des bandes dessinées irrévérencieuses

<sup>33</sup> Thierry Groensteen. « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », *loc. cit.*, p. 62.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 64.

dans lesquelles elles traitait explicitement de masturbation ou d'accouchement. Publiées dans son comic *Dirty Plotte*, ses bédés lui ont rapidement valu le qualificatif de « Crumb féminine ».

Mais qu'en est-il des possibilités de l'autobiographie en bande dessinée? Car ces œuvres n'offrent pas simplement la possibilité de représenter graphiquement des thèmes personnels ou tabous. Au-delà du voyeurisme dont elles sont souvent accusées, ces bandes dessinées permettent à un auteur de traiter de la vie et du quotidien de deux manières : par le texte *et* par l'image. Ces œuvres offrent donc une double lecture; au-delà du texte apparaît un autre lieu de représentation. L'image, avec ses incidences, ses détails et ses répétitions permet d'ouvrir le texte à de nouveaux aspects. Selon Jean-Christophe Menu, l'« autobiographie en bande dessinée comporte à la fois plus et moins de possibilités que l'autobiographie écrite. Moins, parce que le volume du texte est limité, et plus, parce que l'apport du dessin est inégalable<sup>35</sup> ». En effet, la dimension supplémentaire qu'offre la « lecture » des images distingue ces œuvres tout en étant essentielle à leur compréhension. Dave Eggers cerne bien ce fait et apprécie que, depuis quelques années, « ceux qui choisissent de combiner le dessin et l'écriture ne sont plus punis d'avoir et d'utiliser deux talents au lieu d'un seul<sup>36</sup> ».

Que ce soit au niveau de l'illustration elle-même ou des multiples références culturelles et populaires qui s'y trouvent, les emprunts aux divers mouvements artistiques du vingtième siècle sont nombreux dans les romans graphiques. Ils côtoient certains retours en arrière et autres allusions au passé et à l'enfance en teintant les récits d'un voile de nostalgie. Dans *Ghost World*, la difficulté de quitter l'adolescence, pour Enid Coleslaw, trahit une évidente peur de changement, d'aliénation à un milieu auquel elle ne ressent pas d'appartenance. Ses nombreuses références musicales, vestimentaires et culturelles à un passé qu'elle n'a pas vécu (des années cinquante aux années soixante-dix) en témoignent. Par exemple, elle écoute la musique des Ramones, une formation musicale du mouvement punk de la fin des années soixante-

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>36</sup> Dave Eggers. 2000. « After Wham! Pow! Shazam! Comic Books Move Beyond Superheroes to the World of Literature ». *op. cit.* [je traduis].

dix. À ce propos, il est intéressant de noter que, dans les années quatre-vingt-dix, Clowes a réalisé les illustrations pour un vidéoclip animé de ce groupe, sur la chanson au titre évocateur de « I don't wanna grow up »...

Ce cri du cœur, ce « je ne veux pas grandir », se retrouve de manière implicite dans la plupart des romans graphiques tout comme chez plusieurs auteurs de romans contemporains, comme Dave Eggers. Leur manière d'écrire le « je » est typique de ces jeunes auteurs, représentants de la Génération X. En utilisant l'autobiographie et une forme d'autodérision, ils peuvent traiter du quotidien, du banal, en gardant en trame de fond les « drames » de leur vie. Le titre du mémoire de Dave Eggers, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*<sup>37</sup>, est particulièrement éloquent : « L'hyperbole d'Eggers est un mélange typique de la Génération X d'exagération ironique, de sarcasme, et d'auto-dénigrement, tous concurremment appréciatifs et dépréciatifs<sup>38</sup> ».

Les titres des deux œuvres que nous désirons étudier reposent sur le même principe et utilisent l'hyperbole, de façon opposée, pour présenter leurs « héros » : David « Boring » (ennuyant) et Jimmy Corrigan : « *The Smartest Kid on Earth* » (l'enfant le plus intelligent sur Terre). Dans le cadre de cette recherche sur le roman graphique « du quotidien », nous traiterons en détail de ces deux œuvres importantes. Avant d'en fournir une analyse plus poussée, nous nous devons de les présenter en mettant de l'avant leurs caractéristiques principales. Ce survol général nous servira d'introduction à l'analyse présentée dans le deuxième chapitre.

### 1.3 Jimmy Corrigan

Chris Ware, l'auteur de *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, est à ce jour l'un des auteurs de bande dessinée les plus respectés en Amérique et en Europe. La parution de son roman graphique, en 2000, a eu l'effet d'une bombe dans le milieu littéraire. Il a reçu des critiques élogieuses de toutes parts et, cela, en dépit de l'impression d'hermétisme qui se dégage de son œuvre. Celle-ci ne ressemble

<sup>37</sup> Il a été traduit en français sous le titre *Une œuvre déchirante d'un génie renversant*.

<sup>38</sup> Daniel Steven Grassian. 2002. *Hybrid Fictions : American Literature in the Information Age*. Thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina. p. 63. [je traduis].

à rien : véritable travail de moine, *Jimmy Corrigan* propose un esthétisme léché, où la recherche du détail prime. On y retrouve, en plus des habituelles cases et bulles, des pages de publicité vantant, par exemple, les mérites de l'avortement. S'y trouvent aussi de véritables chefs-d'œuvre d'ingénierie permettant d'assembler de petites constructions en trois dimensions, à même le livre. Également, la narration est régulièrement ponctuée de diagrammes, de paragraphes explicatifs et d'ornements de toutes sortes qui côtoient des représentations minutieuses d'architecture ou de paysages à couper le souffle. Les reconstitutions architecturales des bâtiments de l'Exposition universelle de Chicago, en 1893, en témoignent. Le tout est réalisé entièrement en couleurs; principalement en aplat. Graphiquement, cette œuvre dépasse tout ce qui a été précédemment fait en bande dessinée et a mérité à son auteur d'être le récipiendaire en 2001 du prestigieux Guardian Prize pour le « meilleur premier livre » et de l'Alph-Art à Angoulême en 2003. Selon Dave Eggers,

s'il est improbable qu'un jour quelqu'un réussisse à raconter une histoire aussi forte que le *Maus* de Spiegelman, en terme de virtuosité et de finesse esthétique, l'œuvre de Ware est [...] le plus grand accomplissement jamais réalisé en bande dessinée<sup>39</sup>.

Dans ce roman graphique, Ware raconte l'histoire de plusieurs générations d'hommes d'une même famille, portant tous le même nom. L'accent est mis sur le plus jeune, un homme de trente-six ans. Il mène une existence vide et pathétique, travaille dans un bureau anonyme, fantasme sur une collègue et vit une relation fusionnelle avec sa mère. L'action prend son envol lorsque son père, qu'il ne connaît pas, entre en contact avec lui et propose de le rencontrer. Jimmy accepte cette offre, non sans être rongé par une grande culpabilité face à sa mère, et se découvre par le fait même une demi-sœur afro-américaine. Il doit faire face à un inconnu, son père, ce qui ramène ses vieux questionnements et son insécurité d'enfant abandonné. La narration est entrecoupée de divers retours dans le passé présentant des moments de son enfance et de la vie de ses ancêtres. Le tout s'étale donc sur une période d'environ cent ans et compose un panorama de l'histoire des États-Unis.

---

<sup>39</sup> Dave Eggers. 2000. «After Wham! Pow! Shazam! Comic Books Move Beyond Superheroes to the World of Literature». *op. cit.*, p. 10. [je traduis].

En plus d'être un travail d'une grande précision et d'une complexité inouïe, *Jimmy Corrigan* est une œuvre superbement émouvante. L'inclusion d'éléments de pure fantaisie contribue à sa richesse, mais sa principale force est sans doute sa capacité à traiter d'un événement extraordinaire survenant dans la vie d'un homme « ordinaire ». L'auteur confirme que cette histoire est directement inspirée d'un événement qu'il a vécu et qu'elle comporte des thèmes qui sont au cœur de sa propre réflexion identitaire. La création de *Jimmy Corrigan*, paru d'abord en *strip* dans un journal de Chicago, était censée être un simple exercice d'improvisation. Interrogé sur la question, Ware s'est expliqué ainsi :

[je voulais] établir un canevas semi autobiographique dans lequel je pourrais "travailler" sur certains des plus embarrassants problèmes de confiance et de vérité émotionnelle que j'expérimentais en tant qu'auteur de bandes dessinées, immature et difficile à vivre<sup>40</sup>.

#### 1.4 David Boring

Selon *Beaux Arts Magazine*,

[l'a]uteur aujourd'hui le plus fascinant et le plus novateur, avec Chris Ware, de la bande dessinée américaine, Dan Clowes est également le premier à avoir connu une certaine forme de consécration avec l'adaptation réussie de son chef-d'œuvre, *Ghost World* [2001], au cinéma<sup>41</sup>.

Le roman graphique à la base du film est, à ce jour, l'un des plus grands succès commerciaux du genre, avec des ventes considérables<sup>42</sup> et plusieurs rééditions. Clowes est le descendant direct des auteurs indépendants des années soixante-dix et ses premières publications à compte d'auteur datent du milieu des années quatre-vingt. Depuis, il publie périodiquement *Eightball*, un recueil de courtes histoires sous

<sup>40</sup> Chris Ware. 2000. *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. New York : Pantheon, 380 p., non paginé. [je traduis].

<sup>41</sup> Fabrice Bousteau et coll. 2003. *Beaux Arts Magazine*, hors série : « Qu'est-ce que la BD aujourd'hui? », Paris, (janvier), p 60.

<sup>42</sup> On parle de plus de cent mille copies vendues de *Ghost World*, ce qui est une grande réussite pour un roman graphique. Toutefois, lorsqu'on compare ces ventes avec celles de certains *comic books* pendant l'« âge d'or », alors qu'on approchait régulièrement le million de ventes, le succès du roman graphique fait piètre figure...



forme de *comic book*. C'est dans ces pages que ses oeuvres les plus achevées, comme *Ghost World* et *David Boring*, ont d'abord vu le jour avant de paraître dans leur totalité, en tant que roman graphique.

Éditée la même année que *Jimmy Corrigan*, *David Boring* a suscité l'enthousiasme du milieu pour le roman graphique. Comprenant plus de cent vingt pages, cette histoire se présente comme un film. Il s'agit d'une œuvre complexe, riche et hautement ludique, principalement réalisée à l'aide de noir et de blanc. Elle propose tout de même d'occasionnelles cases ou pages en couleurs, frappant d'une symbolique importante certains passages du récit. Encore une fois, les dégradés sont réduits au minimum et la technique utilisée relève à la fois du roman graphique et de la tradition du *comic book*, auquel l'auteur fait énormément référence, en puisant allègrement dans ses procédés picturaux et d'impression. D'ailleurs, les cases en couleurs constituent une forme d'« inter picturalité » qui font référence à un *comic book* de super-héros, dont l'auteur est le père de Boring. Daniel Clowes s'est toujours

largement projeté dans son œuvre. Bien que seules quelques histoires appartiennent directement au genre autobiographique, on retrouve, dans un très grand nombre d'épisodes, des personnages dont les traits rappellent ceux de l'auteur<sup>43</sup>.

Dans *David Boring*, l'aspect autobiographique est encore présent, quoique de façon subtile. Au départ, lorsqu'il a débuté la rédaction de ce roman graphique, Clowes voulait créer un personnage très éloigné de sa propre personne; un jeune homme qui serait comme un fils qu'il aurait aimé avoir. Par contre, plus l'écriture avançait, plus le personnage devenait, petit à petit, Daniel Clowes. Ses « héros » contiennent toujours une portion de sa propre personne et il se permet régulièrement, à la manière d'un Hitchcock bédéiste, d'occasionnelles figurations. Il n'y échappe pas dans *David Boring* : on le retrouve au « générique » de la fin, laissant aux lecteurs le plaisir de découvrir quelle part il joue dans l'histoire.

---

<sup>43</sup> Erwin Dejasse. *Alternative Nation*, op. cit., p. 71.



On suit dans ce roman graphique le « narrateur éponyme<sup>44</sup> », un jeune homme habitant la ville, dans son quotidien. Puis, une suite d'événements improbables le forcent à entamer certaines recherches et à participer à différentes quêtes, au cours desquelles il sera confronté à sa mère, rencontrera quelques « femmes de sa vie » et recevra deux balles dans la tête. Le tout, sur trame de fin du monde. Malgré une soudaine précipitation de l'action, Boring traite les événements avec froideur et nous les présente sous la forme d'un scénario de film hollywoodien typique, divisé en trois actes. On nous suggère ainsi que Boring a écrit sa propre histoire, sous la forme d'un scénario dont on nous présente jusqu'aux affiches et au générique. Parallèlement, une autre œuvre marque le récit et relève de son père absent : *The Yellow Streak*, un *comic book* de super-héros, seul legs du père disparu.

### 1.5 Problématique

Ces deux romans graphiques comportent de nombreuses similitudes, notamment dans leur traitement de la vie d'un homme ordinaire et de sa relation (ou plutôt de sa non-relation) avec son père. Les deux protagonistes ont été, en bas âge, abandonnés par leur père. Notons également une autre ressemblance intéressante unissant les œuvres de Clowes et Ware. Dans les deux cas, malgré un désir évident de se détacher de la tradition en bande dessinée, les auteurs lui empruntent l'une de ses figures les plus marquées : celle du super-héros.

En effet, le super-héros fait quelques apparitions intrigantes dans ces deux romans graphiques. En passant de son univers manichéen habituel à une banlieue banale et sans histoire, il ne peut que subir d'importantes transformations. Mais, si la reprise de la figure de ce personnage quasi mythique du *comic book* américain surprend, c'est d'abord parce qu'il s'agit d'une entrave au détachement caractéristique du roman graphique à la tradition. Ce déplacement et les modifications subies par le super-héros sont porteurs d'un commentaire critique sur la figure et sur la bande dessinée elle-même. Par un tel emprunt à l'héritage du *comic book*, les auteurs déstabilisent le lecteur ainsi que l'intrigue du roman graphique. Il sera intéressant

---

<sup>44</sup> Daniel Clowes. 2000. *David Boring*. New York : Pantheon, p. 2.

d'étudier plus en détails la figure du super-héros et la manière dont s'est fait son passage de l'un à l'autre.

### 1.6 Conclusion

Le prochain chapitre consistera d'abord en une historisation et une mise en contexte de la figure du super-héros. Nous nous pencherons ensuite, au cours de ce chapitre et des suivants, sur les oeuvres de Daniel Clowes et de Chris Ware. Nous ferons une analyse des textes, des images et des symboles composant ces romans graphiques, puis noterons les références faites au super-héros et à la figure du père. Nous tenterons ainsi d'établir les liens unissant la figure du super-héros et celle du père absent ou déficient. Nous croyons que, par une telle analyse, il nous sera possible de lier ces figures à une instance développée par la psychanalyse, celle du père symbolique, telle que l'a définie Jacques Lacan.

## CHAPITRE II

### LE HÉROS DU ROMAN GRAPHIQUE : LA CHUTE DU SUPER-HÉROS

#### 2.1 Introduction à la figure du super-héros

La figure du super-héros est fortement ancrée dans l'imaginaire américain. Jadis uniquement présente dans les *comic books*, elle a aujourd'hui migré vers d'autres médias et continue de fasciner. Sa présence toujours croissante au cinéma, par exemple, témoigne d'une popularité indiscutable. Cependant, son apparition dans le roman graphique est surprenante. Les auteurs de ce type de bande dessinée, qui tendent habituellement à se démarquer par des choix audacieux et un renouvellement du genre, devraient en toute logique délaisser cette figure trop fortement marquée. Ils se la réapproprient malgré tout. Par contre, fidèles à leur quête d'un nouveau en bande dessinée, ils jouent allègrement avec l'image du super-héros, l'entachent et déconstruisent avec elle toute une tradition. Dans les œuvres de Chris Ware et de Daniel Clowes, plus particulièrement, la figure du super-héros subit des changements radicaux, que nous tâcherons ici d'étudier.

La part autobiographique présente dans la plupart des romans graphiques surdétermine aussi les œuvres de ces deux auteurs. À travers leur *alter ego*, ils se dépeignent durement et se présentent comme des êtres insignifiants et dénués d'intérêt. De la même manière, leur traitement du milieu artistique, des instances politiques et de la société en général est critique, grinçant et parfois cruel. En voulant traiter du quotidien dans ce qu'il présente de plus banal, ils éliminent le beau et le valeureux pour nous présenter le laid et le pathétique. Par conséquent, il ne faut pas se surprendre si la reprise du super-héros dans leurs romans graphiques ne se fait pas sans heurts. Nous noterons donc, dans ce chapitre, les différentes modifications

subies par cette figure. Puis, nous proposerons une analyse de *David Boring*, de Daniel Clowes. Mais commençons par dresser un portrait de la figure du super-héros.

### 2.1.1 Historique

Si l'on peut rattacher son origine, dans la littérature, à des êtres mythiques tels Ulysse ou Gilgamesh, le super-héros descend plus directement de personnages comme Tarzan ou Zorro. Lorsque paraît, en 1938, le premier numéro de *Action Comics*, le *comic book* a déjà une vingtaine d'années d'existence. Descendant du *pulp fiction*, le *comic book* doit la croissance de sa popularité au premier super-héros : Superman. La toute première aventure de ce personnage permet à *Action Comics #1* d'obtenir un succès impressionnant. Dès lors, les ventes de *comic books* explosent et toutes les maisons d'édition tentent de répéter ce succès. Rapidement, Superman est imité : chaque éditeur veut sa version de l'*alter ego* de Clark Kent. Ainsi voit le jour une panoplie de super-héros, de Flash à Wonder Woman, en passant par Human Torch et, plus tard, Hulk et Spiderman. On dit qu'entre 1940 et 1945, quelque quatre cents super-héros ont vu le jour. Depuis, le terme *comic book* se réfère presque exclusivement à ces histoires de super-héros. Et si le milieu de la bande dessinée américaine a considérablement changé, il demeure saturé par cette figure populaire. Les ventes de *comics* ont certes connu des baisses au cours des dernières années, mais cette littérature persiste et la figure du super-héros fait désormais partie de l'imaginaire culturel américain.

Le contexte d'apparition du super-héros est particulier : révélé au début de la Deuxième Guerre mondiale, il est vite devenu l'icône des forces « positives » américaines et le symbole de la sempiternelle lutte du bien contre le mal. Ses histoires traitant des enjeux liés aux différentes grandes guerres, le *comic book* était une lecture prisée, entre autres par les soldats en mission. Dès ses débuts, on a représenté en ses pages le « mal » sous des traits connus. Il n'était pas rare d'y croiser des Nazis ou des Japonais et même Hitler et Mussolini. Ils étaient aisément reconnaissables par la présence, dans le dessin, d'éléments tels que des casques ou des brassards. De la même manière, le super-héros indiquait clairement dans

quel camp il oeuvrait. Nous n'avons qu'à penser à Captain America, par exemple, qui arborait un costume bleu, blanc, rouge à étoiles, qui semblait avoir été cousu à même le drapeau de l'Oncle Sam! La présence d'ennemis « véritables » et de héros ainsi « américanisés » permettait aux lecteurs et aux citoyens de s'identifier à ces histoires en sollicitant leur patriotisme. Puis, au fil des ans, comme l'Amérique s'engageait dans de nouvelles luttes, les super-héros se sont adaptés aux craintes du moment. Ils ont donc combattu les Communistes et ont participé à la guerre du Vietnam. Puis, plus récemment, plusieurs de ces héros masqués se sont retrouvés à New York, où ils ont aidé les citoyens dans la reconstruction de la ville, après les attentats perpétrés contre le World Trade Center. Aujourd'hui, un super-héros comme Superman a un discours écologiste et la pollution devient un ennemi contemporain du célèbre surhomme. Également, l'influence positive de ces héros a pris un nouveau sens lorsqu'en 1996 et en 1998, l'ONU commanda à DC Comics des aventures de Superman et de Wonder Woman adressées aux jeunes Yougoslaves afin de les mettre en garde contre les mines antipersonnel. Cette image de défenseur du peuple, qui perdure et colle à la figure du super-héros, est sans doute la principale constante dans l'histoire du *comic book* américain.

Toutefois, il est important de préciser que, malgré une actualisation des causes défendues, ces histoires changent peu et demeurent presque entièrement fidèles à une formule générique :

La popularité et la durabilité des super-héros sont plutôt surprenantes si l'on considère les caractéristiques les plus familières des *comics* [...] : a) l'intrigue, les personnages et les thèmes sont relativement simples; b) leur canevas repose fréquemment sur des formules et des symboles traditionnels; c) un narrateur interprète dirige les histoires; et d) leurs illustrations sont simples, « cartooniques » avec des couleurs primaires, vives [...]. Les histoires sont semblables les unes aux autres, possèdent peu de qualités distinctes [...] et ne semblent pas suffisamment complexes pour leur assurer une longévité. Malgré ces ressemblances, les *comics* de super-héros ont duré, ont migré vers d'autres médias et ont réussi à maintenir presque universellement leur présence dans la culture populaire<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Mila Bongco. 2000. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. New York : Garland Publishing, p. 86-87. [je traduis].

Nous croyons que le fait de croître dans un contexte générique stagnant, ainsi balisé, a nui à cette figure en limitant sa capacité d'évoluer et de se complexifier. En répétant sans cesse le même canevas, le *comic book* a, en quelque sorte, « usé » le super-héros en faisant de lui une quasi-caricature. Ainsi, l'univers du *comic book* est désormais rempli de clichés et sa principale figure, le super-héros, est reconnue par tous. D'abord à son costume, puis par des particularités partagées avec ses compères justiciers masqués. Ces récurrences rassemblent les super-héros et les distinguent des autres types de héros. Nous survolerons rapidement les principaux traits qui définissent les super-héros avant de nous pencher sur les modifications que certains auteurs leur ont fait subir au cours des dernières années.

### 2.1.2 Portrait du super-héros

Pour décrire l'aspect physique du super-héros traditionnel, nous ferons ici référence à Superman, probablement celui dont l'image est la plus connue et diffusée. À première vue, nous remarquons son costume. Moulant et ajusté au corps, celui-ci permet de mettre en valeur le physique du surhomme : un corps musclé, massif, imposant. Le costume des super-héros est habituellement de couleur vive. Celui de Superman est bleu, jaune et rouge, rappelant le ciel et les couleurs du soleil et, par le fait même, les origines interplanétaires du surhomme. À cela s'ajoute généralement un masque qui permet aux héros d'œuvrer sous le couvert de l'anonymat car ils vivent presque toujours sous une double identité. Chez Superman, l'identité secrète fonctionne de manière inversée; c'est Clark Kent, son *alter ego*, qui porte des lunettes. À la manière d'un masque, il les enlève pour accomplir ses missions sans être reconnu. À son costume s'ajoute généralement une cape, souvent des bottes hautes et parfois le port d'une arme. Si Superman n'a pas recours à un tel objet, Wonder Woman manie le lasso et Captain America arbore un énorme bouclier protecteur. Finalement, un écusson sur la poitrine permet d'identifier, par un symbole original reprenant un motif choisi ou ses initiales, le super-héros en question. Dans le cas de Superman, le « S » qu'il porte à la poitrine est devenu aussi célèbre que celui qui l'arbore et fait désormais partie de l'iconicité populaire, au même titre que le logo d'une grande compagnie. Les images de super-héros, tout comme les symboles les représentant, ont régulièrement

été repris comme motif artistique. Dans le Pop Art en particulier, ces icônes de l'imagerie populaire ont été récupérées et transposées dans de nombreuses œuvres, dont celles de Andy Warhol et de Roy Lichtenstein.

Également, les super-héros présentent des caractéristiques physiques exceptionnelles et possèdent des pouvoirs impressionnants. L'invisibilité, la transformation, la capacité de voler, de plier le métal, de se déplacer à la vitesse de la lumière ne sont que quelques exemples des possibilités inouïes que partagent ces êtres surpuissants. Malgré cela, à la manière d'Achille, ils présentent généralement une faiblesse qui les sépare des êtres immortels. La seule matière capable d'atteindre ou de tuer Superman est la kryptonite. Pour connaître les causes de cette menace, il faut remonter au passé du surhomme. Car avant toute chose, le super-héros est surdéterminé par son *origine*.

Par un bref retour dans le passé, l'auteur du *comic book* nous permet d'avoir accès à un pan important de la jeunesse du super-héros, qui nous en apprend beaucoup sur sa situation présente. Il s'y cache régulièrement un crime sordide qui a mis fin à l'« innocence » de l'enfant. Cet épisode donne une genèse à sa mission et explique l'origine de ses pouvoirs. Le super-héros prend alors position (plus fréquemment du côté du bien), adopte un costume instaurant sa double identité et poursuit sa mission sous le couvert de l'anonymat. Plusieurs super-héros doivent leur transformation à une quelconque mutation ou modification génétique, due à un contact avec une matière dangereuse et c'est par des références à l'origine du surhomme qu'il est possible de reconstruire une histoire linéaire. Le plus célèbre exemple est sans doute Hulk qui, par sa création, trahissait les peurs des Américains face à la découverte du nucléaire. Quant à Superman, ses origines extra-terrestres, la mort de ses parents et son adoption sont des thèmes récurrents auxquels il fait souvent référence. Par ailleurs, la mort d'un ou des deux parents revient régulièrement dans l'enfance des super-héros. Ce point constitue souvent le pivot qui emmène l'enfant à grandir dans un terrible désir de vengeance.



Finalement, l'univers dans lequel ils évoluent est régi par un système d'oppositions binaires qui reviennent constamment. On y distingue aisément le bien du mal, l'ordinaire de l'extraordinaire et l'ordre du désordre. Ces dichotomies effacent toute ambiguïté possible dans le récit. Nous reconnaissons toujours le bon et pouvons compter sur la victoire du bien contre le mal. Également, et cela vient en lien avec la publication du *Comics Code*, toute violence outrancière et sexualité exacerbée y sont sublimées. De nombreux symboles peuplent donc les pages des *comic books* et cachent ou suggèrent parfois un second niveau de lecture. Bon nombre d'autres caractéristiques et « lois » définissent cette figure et son environnement. Leur présence va de soi et, par conséquent, l'absence ou la modification d'un élément de la tradition sont éloquentes.

### 2.1.3 Le super-héros de l'an 2000

Les œuvres à l'étude, *Jimmy Corrigan* et *David Boring*, ont toutes deux été publiées en 2000. En parsemant leurs pages de clins d'œil à l'univers du *comic book*, les auteurs illustrent le passage difficile d'un siècle (et même d'un millénaire) à un autre. Dans *Eightball # 23*, Daniel Clowes fait tenir ces propos au personnage central de son histoire, Death Ray, un super-héros vieillissant, engraisé et aigri :

I always make it my business to do what's right, but lately, I gotta tell you, it's been an uphill battle. You try to make the world a better place and what does it get you? I mean, Christ, how the hell does one man stand a chance against four billion assholes<sup>46</sup>?

Un tel discours est inhabituel pour un super-héros, il souligne le découragement et l'aspect irréaliste d'une telle tâche à accomplir par un seul homme et vient s'opposer aux habituels propos et slogans de ces personnages. En effet, on s'éloigne ici du « Avec de grands pouvoirs viennent de grandes responsabilités », *leitmotiv* de Spider-Man. Death Ray est, quant à lui, désillusionné et conscient de l'inadéquation de sa situation. Ce super-héros nouveau genre ne correspond pas au rôle traditionnel de

---

<sup>46</sup> Daniel Clowes. 2004. *Eightball #23*. Seattle : Fantagraphics books, p. 1. [Contrairement à celles provenant de textes critiques, les citations tirées des romans graphiques à l'étude ne seront pas traduites. Nous considérons important de les conserver dans leur langue d'origine afin d'en conserver l'essence.]



défenseur du peuple. Possédant la capacité de faire disparaître ce qu'il désire et faisant sa propre loi, Death Ray devient menaçant et, par son manque d'éthique, s'éloigne des « vrais » super-héros.

Un autre point qui le distingue de Superman, par exemple, est son rapport aux femmes. Marié à plus d'une reprise, il ne respecte pas les règles du genre, ce qui nous permet de croire que l'auteur a réellement souhaité que son super-héros se détache de la tradition. En revanche, selon Umberto Eco,

[...] ce qui caractérise Superman, c'est la dimension platonique de ses affects, le vœu implicite de chasteté, qui ne dépend pas tant de sa volonté que de la force des choses, de la singularité de la situation. Or, [...] le « parsifalisme » de Superman est l'une des conditions qui l'empêchent de s'user et le protègent des événements – donc du cours du temps – liés à l'engagement érotique<sup>47</sup>.

À l'opposé, Daniel Clowes traite explicitement, dans son œuvre, de sexualité et d'érotisme. Ce faisant, il s'oppose une fois de plus aux diktats du *comic book* traditionnel, dans lequel l'érotisme a toujours été représenté de manière plus ou moins implicite. En effet, depuis la publication du *Comics Code*, les scènes d'érotisme ou de sexualité sont proscrites. Les relations unissant femmes et super-héros demeurent platoniques et ne se concluent jamais. L'auteur doit donc, pour suggérer une telle union, l'inclure de manière symbolique au dessin. Selon Mark T. Best, « La poursuite et la capture de [femmes] ou par des femmes criminelles fonctionnent comme un tel substitut érotique<sup>48</sup> ». Il donne en exemple *The Jungle Cat-Queen* (1954), dans lequel Catwoman chasse Batman et Robin dans la jungle, puis les force à se dévêtir jusqu'à ce qu'ils n'aient plus qu'un pagne et leur masque. « Enlever vos masques équivaldra au climax de ma chasse », leur lance-t-elle, confirmant la teneur érotique de l'événement qui associe sexualité et double identité. « Comme la menace de Catwoman [...] le suggère, l'érotisme est déplacé dans les *comics* de super-héros vers la découverte de l'identité secrète<sup>49</sup> ». Évidemment, dans cette histoire, Catwoman échoue et la double identité de Batman et Robin est préservée.

<sup>47</sup> Umberto Eco. 1993. *De Superman au surhomme*, Paris : Grasset, p. 147.

<sup>48</sup> Best, Marc T. 2002. « Secret Identities : American Masculinities and the Superhero Genre in the Fifties ». *Proquest*. Thèse de doctorat. Université d'Indiana. En ligne. <<http://www.lib.umi.com/dissertations/dlnow/3075931>>. Consulté le 11 octobre 2004, p. 193. [je traduis].

<sup>49</sup> *Ibid.* [je traduis].

Dans le roman graphique *Ghost World*, Clowes met en scène Enid, une jeune femme blasée, achetant un masque de Catwoman dans un sex-shop. La dernière case de cette courte histoire la montre, portant ce masque, au retour de l'épicerie. Entre le moment où elle l'achète et la case finale s'ouvre le récit de sa première relation sexuelle. Les images illustrant cette union sont d'ailleurs les seules où Enid ne porte pas de lunettes. Le motif des lunettes est omniprésent dans *Ghost World*. Enid possède plusieurs modèles à grosses montures, qui s'apparentent à un masque. Lorsque l'auteur choisit de nous la présenter sans lunettes, son visage change, s'adoucit et nous la voyons pour la première fois vulnérable. Ainsi, cette courte histoire du recueil joue avec l'idée d'un masque qui protège. Mais, en situant l'épisode du masque comme structure enchâssante du récit de sa première relation, Clowes contribue à marquer au fer toute la symbolique sexuelle entourant le masque du super-héros et sa double identité. De plus, il désacralise cet accessoire qui se trouve relégué au statut de simple fétiche, vendu dans un sex-shop.

En portant ainsi entrave à la figure du super-héros et en dérogeant aux lois traditionnelles de son univers, Clowes et les autres auteurs de romans graphiques le rabaissent au statut d'homme ordinaire. Après tout, s'ils se dépeignent eux-mêmes comme des idiots, pourquoi cette figure n'aurait-elle pas droit au même traitement? On a désormais affaire à des super-héros vieilliss, bedonnants et maladroits, marqués par les mêmes problèmes et les mêmes douleurs que les hommes « normaux », écrasés par un quotidien lourd et ennuyeux et témoins des mêmes échecs.

## 2.2 Le cas du Yellow Streak

Dans *David Boring*, Daniel Clowes se permet une grande latitude à la fois dans son traitement du roman graphique et dans son utilisation du personnage du super-héros, qui y occupe un rôle important. La présence de cette figure peut s'interpréter de différentes manières et nous verrons qu'elle se greffe à l'image du père. Nous commencerons par noter les apparitions et le rôle joué par le super-héros dans ce roman. Puis, nous tenterons de dénouer les liens filiaux du personnage principal. À

cette fin, nous étudierons les deux quêtes principales du protagoniste : celle du père et celle de la femme, les deux intrinsèquement liées.

Dès l'ouverture de *David Boring*, nous sommes immédiatement confrontée à deux œuvres (figure 2.1)<sup>50</sup>. D'abord, en page de droite, un récit en noir et blanc est narré par le protagoniste, que l'on voit faire l'amour avec une jeune femme. Puis, en page de gauche, une illustration en couleurs représente, en taille réelle, la page couverture d'un vieux *comic book* de super-héros. *The Yellow Streak and Friends Annual*, apposé du sceau d'approbation du Comic Code et arborant les traces d'une usure certaine, précède le récit de David. Le contraste entre ces deux pages surprend. Dès le début, deux récits, deux univers fictionnels s'ouvrent. À la page suivante, le narrateur nous informe :

I'm David, your eponymous narrator. David Jupiter Boring, the first. My father was a cartoonist (not the guy who drew S-----N in the 1950's). I was born on the 6th of May in 1978 at 9:10 pm. It is now february the 24th, 1998, 2:40 am. Since moving to the city I've had sex with six different women. Prior to that, nothing<sup>51</sup>.

Cette courte introduction met en place le personnage de David, en nous livrant de nombreuses informations sur sa personnalité et ses préoccupations. D'abord, il mentionne son père auteur de bandes dessinées, qu'il dissocie du dessinateur de *Superman*<sup>52</sup> et à qui nous pouvons relier l'image précédente du *comic book*. En ces mêmes lignes, nous pouvons également noter son grand intérêt pour les femmes et le caractère banal de sa vie. David Boring est un personnage typique de roman graphique : un jeune homme ordinaire et blasé. Si sa facilité à séduire les femmes le distingue de plusieurs autres personnages, le traitement qu'il en fait, lui, demeure banal : « Her skin was smooth and elastic, dappled with girlish yellow fuzz. Her trim, athletic figure was blah blah etc. etc...<sup>53</sup> ». Ce manque de qualificatifs dénote le désintérêt chronique de David qui, malgré toutes ses aventures, demeure désabusé. Si ces caractéristiques sont typiques du roman graphique, nous ne pouvons négliger

<sup>50</sup> Daniel Clowes, *David Boring*, op. cit., p. 1 et précédente.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>52</sup> Il y a effectivement un Wayne Boring qui a illustré *Superman* dans les années cinquante.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 1.

le fait que David est le fils d'un auteur de *comic books* de super-héros. De surcroît, par la transmission du nom « Boring », le père « baptise » son fils à l'école du *comic book*. Ce mélange des genres, cette alliance trouble entre le *comic book* traditionnel et la nouvelle bédé permet une confrontation entre deux écoles, deux conceptions en bande dessinée.

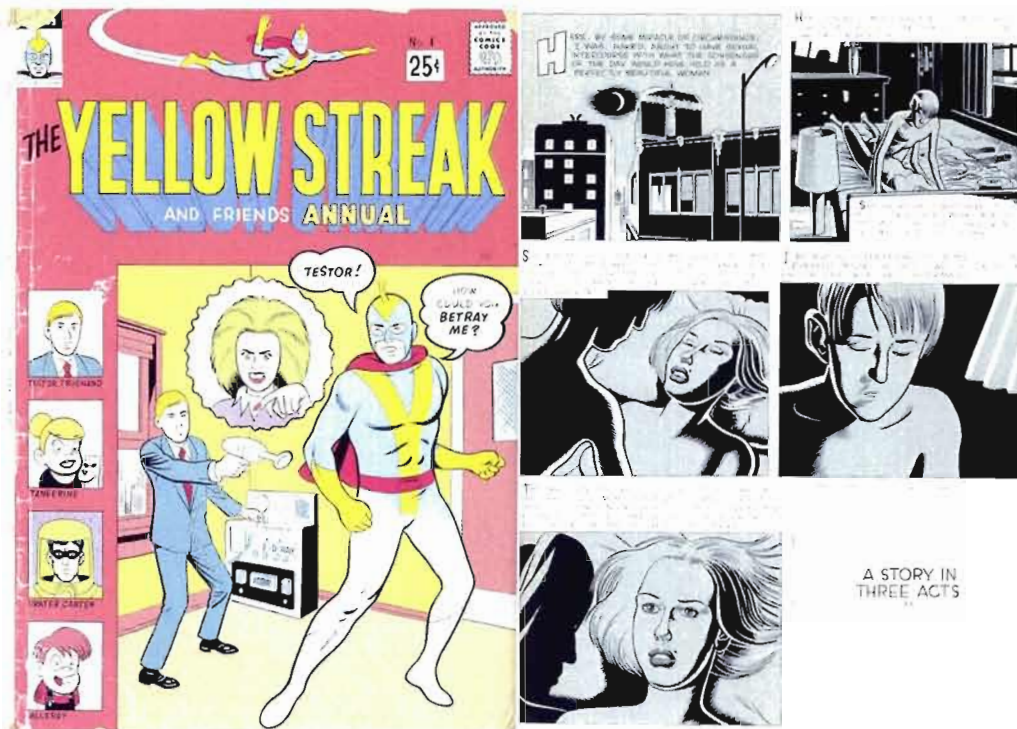


figure 2.1

D'emblée, nous sommes portée à relier le super-héros, présent dès la première page, à ce père-auteur. Son unique œuvre, à laquelle nous sommes confrontée tout au long de notre lecture, se présente de prime abord en parfait accord avec les poncifs du genre. Le style de dessin, les couleurs, les personnages, le mode d'impression : tout est fidèle à la tradition. Un fossé sépare le style « roman graphique » du *comic book* et ce sont ces différences qui permettent de distinguer aussi aisément les deux œuvres. Occasionnellement, des cases de l'une viennent parasiter celles de l'autre et fournir un sens supplémentaire à une œuvre déjà riche en intrigue. Mais la lecture de la bédé du père, qui ne nous est permise que par quelques cases, réparties çà et là, ne nous présente pas une histoire complète de super-héros. Si le canevas et le

style sont respectés à la lettre, l'intrigue pose problème. En y regardant de près, on remarque de nombreuses atteintes à la tradition. Ce super-héros, qui se veut fort et défenseur, s'avère faible et impuissant. Mais nous étions prévenue : « yellow streak », le nom du *comic book* et du super-héros, trahit ce supposé surhomme. En effet, au-delà de la référence à la bande jaune de son costume, l'expression se traduit par « poule mouillée ». En choisissant de nommer ainsi le super-héros de son œuvre, l'auteur s'éloigne volontairement, et de manière importante, de tous les Wonder Boy, Iron Man et Superman du genre. Il préfère nous présenter un être qui cache, sous son costume à bande jaune, un faible et un peureux.

### 2.3 L'œuvre du père, la part du fils

Dans *David Boring*, le « narrateur éponyme » conduit l'histoire. Au-delà de sa narration, on nous le présente régulièrement à sa table de travail, tâchant de mettre en récit son histoire sous forme de scénario de film. À plusieurs reprises, il insiste sur la difficulté d'écrire son histoire, mais on suppose que ce qui nous est présenté est le produit final de sa rédaction. Contrairement au récit de David, qui le met en scène, l'œuvre du père se veut une œuvre de fiction. Elle relate les aventures de trois personnages : Testor Truehand, The Hag et Yellow Streak. Malgré cela, sa page couverture nous permet d'établir, d'emblée, des parallèles entre ces personnages et les actants de la vie de David. On y voit Testor, un jeune homme, visant Yellow Streak d'un rayon « 2-D ». Une image en médaillon, au-dessus de Testor, présente The Hag le pointant du doigt; il est visiblement sous son emprise. Yellow Streak, dont le corps s'efface de moitié, dit : « **Testor!** How could you **betray me?**<sup>54</sup> ». Cette trahison relègue le super-héros à la deuxième dimension et l'empêche d'intervenir auprès de Testor. Cette mise en images de la famille Boring nous permet d'établir des parallèles entre les différents actants du récit. Dès lors, il est clair qu'un fossé sépare père et fils dans ce roman graphique de Daniel Clowes. Le fait que l'auteur nous présente le super-héros ainsi pulvérisé d'un « rayon 2-D » indique clairement la position dans laquelle se retrouve le père : condamné à n'être pour son fils qu'une instance symbolique, présente uniquement sur papier.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, [non-paginé].



Nous pouvons donc rapidement associer le père, la mère et David Boring à la figure du bon (Yellow Streak), de la méchante (The Hag) et de la victime (Testor). Ces rapports se précisent et se confirment au fil des pages. Cette structure triangulaire, qui n'est pas sans rappeler la Trinité chrétienne ou la structure œdipienne, est centrale dans *David Boring* car on la retrouve à la fois dans la bande dessinée du père et le récit du fils. Le *Yellow Streak* permet au père d'être, comme David, le narrateur de sa propre histoire. Nous sommes donc confrontée à deux visions : celle du père et celle du fils, au sein de deux œuvres distinctes, mais ayant comme base la même structure triangulaire. Dès le début de *David Boring*, ces deux œuvres se « rencontrent » lors d'un événement crucial permettant à David de reprendre possession du *comic book* de son père.

Lorsque Whitey, un ami d'enfance, meurt assassiné, David est forcé de retourner dans son village natal pour assister à ses funérailles. Ce voyage l'angoisse : il a peur d'y rencontrer sa mère. Par contre, ce moment est critique car il est à la base des deux quêtes que David poursuivra jusqu'à la fin de l'histoire. D'abord, en se rendant à l'aéroport, il fait la rencontre de Wanda qui, dès lors, l'obsèdera. Puis, faisant un détour à la maison familiale, il retourne dans sa cabane d'enfant. Il y retrouve son vieux numéro du *Yellow Streak Annual*, qu'il y avait caché. Il débute ensuite la lecture de ce *comic book* longtemps perdu et tente de retracer Wanda. Ces quêtes sont fortement liées, s'inscrivant toutes deux au cœur des questions de filiation qui obsèdent David.

Cette « double » vision que nous offre le récit a comme principal foyer la mère de David. Dans le *comic book*, elle nous est dépeinte comme une « vieille sorcière<sup>55</sup> » [The Hag]. Par contre, un autre personnage du récit, Florence, la femme sensible du super-héros, trouble cette vision. On reconnaît la mère méchante que nous décrit David en début de récit, certes, mais on découvre en Florence une part plus

<sup>55</sup> Cette expression est également utilisée dans les milieux homosexuels et désigne une femme hétérosexuelle qui n'a, pour amis, que des gais. D'ailleurs, les références à l'homosexualité abondent dans *David Boring*. Par exemple, le titre *Yellow Streak* rappelle une œuvre de l'auteur colonialiste homosexuel anglais W. Somerset Maugham. Il s'agit là d'une piste que nous écartons pour la présente recherche, mais qui nous semble intéressante à explorer pour une recherche ultérieure.

maternelle et douce. D'ailleurs, dans l'unique scène où le père de David est illustré, l'image ne présente que le bas du corps du père et de la mère, l'un et l'autre surmontés, deux cases plus haut, par la tête de Florence et du Yellow Streak (figure 2.2)<sup>56</sup>. Cette scène confirme non seulement la concordance entre les personnages représentés par David (qui se trouve d'ailleurs au milieu de ceux-ci, à la place du corps de ses parents, comme un élément clé les faisant « tenir ») et ceux dessinés par son père, mais également la dualité de cette mère. David insiste plutôt sur sa dualité sexuelle, la décrivant comme détentrice d'« equal parts masculine and feminine<sup>57</sup> ». Cet aspect double, particulier à la mère, se traduit par une forme de surpuissance, la séparant du père qui, lui, est plutôt marqué par son inadéquation.

Les deux Boring sont pourtant détenteurs d'un pouvoir certain, ne serait-ce que celui de nous donner accès à leur vision, via leur narration. Si celle de David prime, l'élément central de l'œuvre demeure le père. Présent d'abord par son statut d'auteur, avec le *Yellow Streak* et par les éventuels fragments de cette oeuvre qui suivent David partout, il est surtout celui qui donne le ton au récit. Tout *David Boring* est empreint de la quête du père. La plupart des choix de David sont orientés en fonction de son père, ce qui transparaît à la fois dans ses recherches, dans son comportement face à sa mère et dans sa quête de femmes. Et c'est par le motif du super-héros que se manifeste la figure du père absent.



figure 2.2

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 54.

Nous pouvons déjà constater que David a investi dans le *comic book* toute la charge émotionnelle associée à son père. Celui-ci est présent auprès de David uniquement par son œuvre et c'est vers elle qu'il se tourne quand il cherche un sens à une situation qui le laisse pantois. Il en a fait son texte fondateur, sa vérité, sa *loi*. Il a donc grandi en consultant ses cases, à la recherche de signification; et c'est ce qu'il continue de faire, plusieurs années plus tard. Le fait que Daniel Clowes ait choisi de représenter le père de David par un *comic book* mérite qu'on s'y arrête. En agissant de la sorte, il va dans la même voie que les théories psychanalytiques qui indiquent que le père est d'abord une instance symbolique. Dans *David Boring*, le *comic book* est le père de David.

Maintenant que l'importance du récit du père dans celui du fils a été établie, nous pouvons nous attaquer à l'œuvre en entier et aux modalités de la présence du *Yellow Streak*. Nous verrons comment s'articulent les deux quêtes de David et comment celles-ci traduisent ses inquiétudes et questionnements.

#### 2.4 La quête de la femme

Lorsqu'il aperçoit Wanda pour la première fois, en route vers l'aéroport, David est « unable to report accurately the rest of the trip<sup>58</sup> », déjà sous l'emprise de cette femme. Dès lors, l'intrigue prend forme, guidée par les deux obsessions de David : le père, par le *comic book* retrouvé, et la femme, sous les traits de Wanda. « Since moving to the city I've had sex with six different women. Prior to that, nothing », annonçait-il dans son introduction. En effet, dès les premières pages du livre, nous remarquons l'importance que prennent la femme, l'érotisme et la sexualité dans l'histoire de David. Nous avons déjà mentionné que le récit s'ouvre sur une relation sexuelle. Le roman nous présente par la suite un *scrapbook* dans lequel, plus jeune, David compilait photos et dessins de femmes nues, et parfois simplement des parties de corps. Ce scrapbook, présentant des corps fragmentés en une déconstruction érotique, reprend le principe de la bande dessinée. Par ces éléments, l'auteur nous donne déjà quelques pistes sur le type de relations que David entretient avec les femmes et sur son rapport

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 11.



à l'érotisme. Quelques pages plus loin, alors que David vient de conclure une relation sexuelle avec une autre femme, son obsession se précise et il énumère les traits physiques particuliers qui composent son idéal féminin :

[...] specifically : the head (round eyes and mouth, a jaunty arc to the nose bridge), smallish and ovoid, leading with a particular tilt to an extended neck, swooping outward at the shoulders... A substantial carriage and arms; smallish round breasts; a convex stomach dividing powerful hips which, from side to back, describe a meaty semi-circle; proceeding downward to thick, girlish legs and insignificant feet.<sup>59</sup>

Ces traits extrêmement précis sont faciles à retracer chez les différentes femmes du récit. Certaines les respectent; d'autres, non.

David est très attentif aux femmes et à leur physique, et le dessin le rend bien. À la manière de ce qu'on pourrait appeler une « écriture picturale », que nous pouvons « lire » par les répétitions de symboles et l'insistance de certains motifs, par exemple, l'auteur nous permet d'établir des liens entre les nombreuses femmes du récit. Pour ce faire, les éléments du dessin sont choisis avec autant d'attention que les mots du texte. Certaines images agissent à la manière d'un « signifiant », tel que l'a développé Jacques Lacan à la suite de Saussure, en traitant du langage<sup>60</sup>. Ils sont imprégnés d'un sens propre, d'une charge émotionnelle qui ne devient signifiante que pour celui qui les désigne ainsi. Le dessin fonctionne comme une écriture et, à la manière de celle-ci, nous donne des indices nous permettant d'établir des parallèles entre personnages et situations.

On remarque, par exemple, l'importance de la mère de David dans sa constitution d'un idéal féminin, trahie par le dessin des coiffures. Elle arbore deux imposants chignons. Or, un unique chignon orne la tête de Pamela, de Wanda et celle de la fille du *scrapbook* que David préfère. Le dessin effectue ensuite un rapprochement troublant entre la mère de David et Wanda, alors que cette dernière est au restaurant (figure 2.3)<sup>61</sup>. Assise la tête penchée, en train de lire, elle est placée

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>60</sup> Tel qu'avancé dans ses *Écrits*. Jacques Lacan. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil, 923 p.

<sup>61</sup> Daniel Clowes. *David Boring*, *op. cit.*, p. 16.

devant une série de crochets où sont pendus des vêtements, dont un béret. Celui-ci se retrouve, par un effet de perspective, plaqué contre la tête de Wanda, donnant l'impression qu'elle arbore deux gros chignons plutôt qu'un seul, tout comme la mère de David (figure 2.4)<sup>62</sup>. Un tel exemple appuie la thèse des deux lectures offertes par la bande dessinée.



figure 2.3



figure 2.4

Cette scène nous montre ce que l'image peut faire en rapprochant deux personnages qui ont des points en commun, même si le narrateur s'abstient de nous les faire partager. Nous pouvons avancer ici l'hypothèse que cette technique narrative visuelle vise à faire comprendre au lecteur des détails que David lui-même ne saisit pas. Et, comme pour confirmer cette idée, David mentionne par la suite avoir été « unable, for the first time, to decipher the "cryptic word quiz" in the evening paper<sup>63</sup> ».

Un autre exemple de cette importance survient au troisième acte, lorsque David introduit sa nouvelle copine Naomi. Il mentionne l'influence positive qu'elle a sur lui, remercie Dieu pour l'existence de femmes comme elle; mais, dès qu'on la voit en images, le propos ne tient plus. David semble tenter de se convaincre de quelque chose, mais l'image nous montre une tout autre réalité. Précisément, lorsqu'il dit ne plus penser à Wanda, on nous montre Naomi, de dos, présentant un physique discordant avec tout ce à quoi on nous a habituée : un corps généreux aux courbes

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 17.

voluptueuses et au derrière prononcé, physique qui avait atteint son paroxysme avec Wanda. Naomi présente plutôt un corps mince et filiforme, avec un postérieur franchement effacé, peinant à retenir son pantalon (figure 2.5)<sup>64</sup>. Le reste de l'histoire nous convainc rapidement du profond désintérêt que David lui porte.



figure 2.5

Tout au long du récit, David passe d'une femme à l'autre, que des indices visuels nous permettent de relier. Ainsi, nous pouvons observer la manière qu'a le dessin de dénouer le travail d'association, puis de transfert qui explique les choix de David. Tout commence un été à Hulligan's Wharf, alors qu'il a environ douze ans. Cet été d'exploration sexuelle et de désirs incestueux portés envers sa cousine Pamela est à la base de ses désirs futurs. Il recherchera dorénavant des femmes lui ressemblant. Lorsqu'il rencontre Wanda, il semble avoir trouvé la candidate parfaite pour combler la place vacante laissée par son ultime fantasme pré-adolescent. Elle ressemble physiquement à la fille du *scrapbook* (figure 2.6)<sup>65</sup> qui reprend, sur la photo, la position initialement attribuée à Pamela : de dos, nue, la tête tournée vers la droite (figure 2.7)<sup>66</sup>. Wanda croit d'ailleurs y reconnaître sa sœur.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 73.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 3.

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 116.



figure 2.6



figure 2.7

Cette correspondance est soutenue dans le dessin par des fleurs et des papillons, symboles peuplant les images du souvenir de Pamela et transposés dans l'environnement de Wanda. Lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois, David s'emballe : « A pink spotlight lights her face as she comes into focus. Romantic music begins to swell. Blossoms burst into bloom. Caterpillars explode into butterflies...<sup>67</sup> » Le retour événementiel de ces symboles, tels des signifiants, nous ramène à Pamela et à l'essence de l'été passé avec elle, chargeant certaines scènes de désirs incestueux, de fantasme et de sexualité.

Wanda semble être, à tous points de vue, la femme idéale pour David. Il débute sa quête par une série d'efforts pour la séduire, ce qu'il réussit aisément. Il aura par contre plus de difficultés à consommer cet amour physiquement. Alors que Wanda semble fascinée par la sexualité (son intérêt pour le *scrapbook* de David en témoigne), elle s'effarouche facilement devant les caresses qu'il lui fait. Il en vient éventuellement à lui chuchoter des suggestions pendant son sommeil, puis à halluciner qu'elle lui fait des propositions indécentes. Il couche finalement avec elle, sans qu'elle ne se départisse d'aucun vêtement, dans une scène muette où le visage de Wanda est effacé au profit de son postérieur. Cette fragmentation de son corps s'apparente à la manière qu'a David d'érotiser la femme. Il ne la présente jamais dans son ensemble, mais uniquement par segments de corps, comme il le faisait jadis dans son *scrapbook*. Une telle scène insiste sur la primauté de l'image de la femme dans *David Boring*.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 10.

La scène de la relation sexuelle entre David et Wanda est extrêmement intéressante car elle constitue l'accomplissement d'un désir qui semblait impossible à concrétiser. La réticence de la jeune femme et sa ressemblance avec la mère du narrateur nous laissent croire que cette relation est dans une impasse. La surprenante tournure sexuelle qu'elle prend finalement semblait impensable. Cet amour obsessionnel, centré sur une femme si proche de son idéal, ne peut qu'être voué à l'échec. À l'issue de cette unique relation sexuelle, Wanda le quitte et disparaît. David se rend quelques jours plus tard à son appartement, qu'il retrouve vide sauf pour quelques objets à forte valeur symbolique : une boîte de pilules anticonceptionnelles, un médaillon qu'il lui avait offert et plusieurs morceaux de papier déchirés arborant de curieux dessins qu'il récupère, comme autant de morceaux de Wanda...

#### 2.4.1 Morceaux de Wanda

À la suite de cette scène, David sort de l'appartement et on le voit, de dos, marcher dans la ville. Devant lui se trouve un immeuble. Quelques fenêtres sont allumées et le motif qu'elles dessinent correspond à la grille d'un mot croisé. Ce motif reviendra occasionnellement et sera appuyé par plusieurs allusions à des jeux d'esprit et à d'autres puzzles. Il signale que David est bel et bien pris au cœur d'une quête où, à la manière d'un casse-tête, il tente de comprendre son rôle et le sens des événements. Le récit est ponctué d'indices et les cases du *Yellow Streak*, que l'on y retrouve épisodiquement, agissent comme de telles pistes. Ainsi, quelques cases plus loin, une vignette montre le super-héros prévenant Testor qu'il est en danger. La suivante présente The Hag surmontée de son rire cruel iconisé en grosses lettres rouges : HAHHAHA<sup>68</sup>. Tout semble indiquer à David qu'il doit se méfier des femmes.

Quelques cases plus loin, on lui tire une balle dans la tête.

Cette quête de la femme a touché deux pôles : la mère et la sexualité, bases de l'engendrement, de la filiation. Dans la structure œdipienne, la mère est celle vers qui sont dirigés les premiers investissements libidinaux du fils avant d'être éventuellement

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 35.



refoulés par un interdit. Chez David, l'importance de la mère dans la constitution d'un idéal féminin est clairement établie : toutes les femmes lui ressemblent, en particulier Wanda. Pour appuyer ce fait, le texte met en scène David transgressant à trois reprises l'interdit de l'inceste. Ses pulsions nous sont d'abord introduites sous le couvert innocent de son été d'amour avec Pamela. Il couche éventuellement avec Mme Capon, la cousine de sa mère. Celle-ci, proche de sa mère tant par son âge que par ses liens familiaux, se « transforme » pendant l'acte en Wanda (figure 2.8)<sup>69</sup>.



figure 2.8

Enfin, il retrouve Pamela et transgresse de nouveau l'interdit, ce qui clôt le récit. Visiblement, David assouvit ses désirs incestueux. Et s'ils ne sont pas tournés directement vers sa mère, ils pointent toujours vers elle. Ainsi, même si David réaffirme à plusieurs reprises sa haine envers cette femme, nous pouvons croire qu'elle occupe tout de même cette position de désir et d'amour suprême propre à la mère oedipienne.

## 2.5 La quête du père

Parallèlement, David poursuit aussi sa quête du père. Nous avons déjà mentionné son importance et celle de son œuvre, mais nous devons maintenant expliciter en quoi il constitue une quête pour David et comment celle-ci se déploie. Nous pouvons soupçonner que David était déjà obsédé par cet homme qui a quitté le domicile conjugal alors que David était bébé. Son père n'avait laissé que très peu de traces de son passage; aussi, quand David prend possession du *comic book*, il a en

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 51.

main une pièce concrète de sa présence et sa quête repose enfin sur une base réelle. Il l'étudie dès lors presque religieusement. Il ne se permet la lecture que de deux cases par soir, « with an eye for uncanny parallels and traces of [his] father<sup>70</sup> ».

C'est à Hulligan's Wharf, lieu de toutes les transgressions, que la mère de David le confronte au sujet de son père. Elle, qui avait toujours proscrit à son fils la lecture de cette bande dessinée, la retrouve cachée sous le lit de son fils. Devant un David incapable de se justifier, elle prend dans ses mains le *comic book*, puis, avec un plaisir sinistre, elle le déchire. Elle détruit l'œuvre du père. Ce « crime » correspond à un assassinat symbolique du père. À la case suivante, la mère confirme cet attentat en s'adressant ainsi à David : « Your father is dead<sup>71</sup> ». Dès lors, dans le roman, le morcellement du père est visuellement représenté par une série de cases déchirées, hors structure et sans linéarité, cases qui doivent être lues de manière aléatoire, sans lien chronologique.

### 2.5.1 Morceaux du père

À la suite de cet acte terrible, David s'attable devant une nouvelle série de bouts de papiers, l'air consterné. Encore une fois il cherche, en plongeant directement dans l'œuvre de son père, une réponse à un acte qui le trouble. Il prend une vignette au hasard<sup>72</sup> : on y voit Yellow Streak surpris par The Hag qui, retirant son masque, lui fait comprendre qu'elle l'a trompé. Son visage est empreint d'une grande cruauté et son désormais typique rire diabolique (HAHAHA en caractères rouges) accompagne ce moment de victoire. Puis, on retourne à David, qui conclut : « Oh God, I have no one. Even my own mother hates me. I'm all alone<sup>73</sup> ». À partir de ce moment, le fils poursuivra sa lecture des morceaux déchirés d'une bande dessinée, qui apparaissent comme autant d'indices, de parcelles de son père, plus que jamais disséminé dans l'histoire. À la fin de cette même page, David se réveille la tête entourée de ces vignettes, de ces preuves de la mort de son père. Il est désormais détenteur de deux

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 64.

enveloppes : l'une contenant les rébus de Wanda et l'autre contenant les « rebuts » de son père.

On peut croire que ce désir de constituer un tout à partir de bribes a toujours été présent chez David, comme un incessant besoin de créer une histoire. D'abord exprimé par les courts films réalisés dans sa jeunesse avec Dot, sa meilleure amie, ce désir se concrétise à travers son *scrapbook*. C'est la première « œuvre » de David, montée case par case, comme une bande dessinée. En elle résident ses fantasmes et désirs. Il s'agit d'une œuvre intime, ce qui explique la gravité du geste de Wanda qui la remet à Karkes, son professeur. Ce dernier en fait l'objet d'un article critique que lira Naomi en riant de ces « *scrapbooks made by sexual deviants*<sup>74</sup> », sans savoir que David en est l'auteur. Il se sent trahi face à cette découverte et retrouve Karkes avec qui il partira à la recherche de Wanda.

Malgré nos efforts et ceux de David, il nous est impossible de reconstituer, avec les bribes du *comic book* du père, une histoire linéaire. Cette tentative de communication du père échoue donc. Par contre, la lecture de ces cases isolées nous permet d'établir certains constats qui ébranlent la figure du super-héros. D'abord, son inaction est soulignée par son incapacité à rejoindre Testor. À trois reprises, Yellow Streak tente de le prévenir qu'il est en danger ou qu'on lui tend un piège. Impuissant parce que relégué à la deuxième dimension, il ne fait que survoler les différentes scènes. Simple témoin, il est incapable de poser un geste qui aura une quelconque répercussion dans l'histoire. Le super-héros est incapable d'accomplir sa tâche. Impuissant devant le danger, inefficace dans l'adversité, il n'a finalement du super-héros que le costume.

## 2.6 Filiation et interdit d'inceste

La filiation est centrale dans cette œuvre car tout ce qui entoure David Boring concerne la famille et la transmission. Que ce soit par des actes incestueux, l'identification, la recherche ou la haine d'un parent, le rapport qu'entretient David

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 79.



avec sa famille est central. Fils abandonné par un père symboliquement présent à travers une bande dessinée, David a de la difficulté à accepter la place qu'il occupe au sein de la structure familiale. Nous pouvons associer ce rôle ingrat à la position du sujet oedipien tel que nous l'a appris la psychanalyse. David est obsédé par son rôle dans la filiation. De telles questions se retrouvent à plusieurs niveaux dans ce roman graphique, nous l'avons vu. Mais la quête prend une tournure intéressante quand, de la juxtaposition des deux obsessions de David, découle un personnage surprenant : le *Eerie Boy*<sup>75</sup>. Apparu dans les rêves de David après sa rupture avec Wanda, ce personnage est le produit imaginaire de son unique relation sexuelle avec elle. Il est à la fois le fruit de ses inquiétudes de filiation et de son amour obsessionnel pour cette femme. L'apparition d'un tel enfant place David dans un rapport filial imaginaire qui lui fait prendre, à son tour, le rôle de père. Par ses rêves et hallucinations, il réitère son désir de changer de place au sein de cette structure triangulaire.

Les questions se bousculent lorsqu'entre en scène cet « étrange petit garçon ». Après son unique relation sexuelle avec Wanda, David avoue dans un monologue intérieur qu'il n'a pris aucune protection. Cette précision suggère la possibilité que, de cette union, un enfant ait pu être conçu. Un jeune garçon « naît » finalement dans l'esprit de David et ses apparitions se poursuivront même quand il découvrira une boîte de pilules anticonceptionnelles chez Wanda. Alors qu'il rêve, quelques cases plus loin, deux vignettes fournissent une genèse à cet enfant. La première montre David avec une Wanda visiblement enceinte, entourée de fleurs et d'un papillon, symbolisant l'état de maternité (rejoignant les allusions à la féminité et à la sexualité). La seconde la laisse en arrière-plan, nous faisant plutôt voir David, le bébé dans les bras. Un peu plus loin, lorsque Wanda le quitte, David souffre d'une terrible migraine et l'enfant réapparaît dans son délire, vieilli.

Cette vision revient hanter David à Hulligan's Wharf, mais ne devient récurrente que lorsque David habite avec Naomi. Il voit d'abord l'enfant comme une manifestation de ses pulsions adolescentes, tout en admettant le caractère simpliste de cette explication. Finalement, il précise :

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 54.

In a moment of revelation it came to me : the Eerie Boy had first appeared sometime shortly after my one perfect sexual experience [...], and has since been developing independently in some remote chamber ever since, the neglected ghost-offspring of that unrepeatable union<sup>76</sup>.

Ce n'est que lorsque David revoit enfin Wanda, après de longues recherches, qu'il réalise qu'elle n'a jamais donné naissance à un enfant. Ce constat met immédiatement fin à son fantasme de paternité. Nous pouvons soupçonner qu'il voyait en ce descendant le seul nœud possible pouvant le lier, dans la vie et dans la mort, à Wanda. Désormais, il doit passer à autre chose. Or, cette vision récurrente d'un enfant confirme la place qu'occupe David en tant que sujet oedipien. Par ce fantasme, il réitère son désir de changer de place au sein de la structure familiale en prenant celle du père.

## 2.7 Identification

D'une manière éloquente, le dessin appuie cette théorie en rapprochant les personnages de David et du Yellow Streak, par un processus d'identification, que Freud définit ainsi :

L'identification est connue de la psychanalyse comme expression première d'un lien affectif à une autre personne. Elle joue un rôle dans la préhistoire du complexe d'Œdipe. Le petit garçon fait montre d'un intérêt particulier pour son père, il voudrait devenir et être comme lui, prendre sa place en tous points. [...] Le petit remarque que le père lui fait obstacle auprès de la mère; son identification au père prend maintenant une tonalité hostile et devient identique au désir de remplacer le père également auprès de la mère. L'identification est d'ailleurs ambivalente dès le début, elle peut tout aussi bien s'orienter vers l'expression de la tendresse que vers le désir d'éviction.<sup>77</sup>

Ce processus d'identification se traduit de différentes manières chez David. Il s'exprime d'abord par la présence multiforme de la bande dessinée, l'art du père. David rejoue constamment avec ce motif. Il découpe des images qu'il dispose ensuite en bandes. Il agit ainsi avec les petits dessins retrouvés chez Wanda, puis avec les

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 78, [je traduis].

<sup>77</sup> Sigmund Freud. 2004. *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 187-188.

cases isolées du *comic book* de son père. Mais cette tendance à la mise en images de fantasmes s'était d'abord manifestée par son *scrapbook*, monté case par case, comme une bande dessinée. Par cette « construction bédéistique », il se rapproche inconsciemment de son père. Et même s'il choisit plutôt de raconter son histoire dans des films, il ne peut s'empêcher de comparer ces deux médias. Les parallèles entre la bande dessinée et le cinéma sont constants : « Everything is okay, I'm better than my father. Movies are better than comics. Tomorrow I will begin to write<sup>78</sup> ». Ainsi, par un désir évident de dépassement de son père, David justifie son besoin d'écrire.

Toujours selon Freud, le père est rapidement vu par le sujet œdipien comme l'ultime compétiteur. C'est ainsi que le fils en vient à désirer prendre sa place. Le désir de David d'écrire une œuvre est un vœu de dépassement. Il se mesure à son père et entre dans un intéressant rapport d'identification avec cet homme, ce que le dessin nous laisse percevoir. Encore une fois, nous pouvons supposer que, ces traces étant principalement laissées dans le dessin, David n'est pas totalement conscient de leur impact. Aveuglé par sa quête, il ne peut voir tout ce que le dessin nous indique. Par conséquent, la narration de David est dépassée par la focalisation omnisciente du dessin de l'auteur.

La dimension supplémentaire qu'apporte le dessin au récit permet à l'identification du fils de prendre forme. Sous l'habile coup de crayon de Daniel Clowes, David devient, momentanément, le Yellow Streak. D'abord stigmatisé du nom de « Boring », David s'éloigne du surhomme jusqu'à la fin du premier acte. Cette partie se conclut lorsqu'un homme lui tire une balle dans la tête. Cette attaque ne le tue pas et nous le retrouvons vivant, dès la page suivante. Inconscient, certes, et le visage recouvert de bandages, mais toujours en vie. Cette apparente immortalité est synonyme d'une nouvelle toute-puissance qui semble ne surprendre personne. Dès lors, nous pouvons soupçonner que le personnage de David se rapproche du super-héros, figure symbolisant son père. Lors d'une scène particulièrement éloquente, tirée d'une des planches les plus riches du récit (figure 2.9)<sup>79</sup>, cette identification atteint son paroxysme.

<sup>78</sup> Daniel Clowes. *David Boring*, op. cit., p. 75.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 45.

On y voit David, après son accident, masqué par un pansement au visage. Ce pansement, dont on enlève des parties chaque jour, en vient à prendre la forme exacte du masque que porte Yellow Streak dans le *comic book*. Le super-héros, présent dans la case juste au-dessus de celle décrite, a le visage tourné dans le même angle que David. Ils prennent une position similaire et présentent la même expression de surprise. Leur ressemblance est frappante. Pour accentuer cette identification, la vignette suivante nous montre David vu de l'extérieur de la maison, à travers une fenêtre. Les carreaux séparent le corps de David, le fragmentant à la manière d'une planche de bande dessinée. David Boring, qui nous a d'abord été présenté comme un type ordinaire, se retrouve du coup hissé au statut de super-héros. Cette subtile transformation se produit alors que, parallèlement, le Yellow Streak semble de plus en plus impuissant.



figure 2.9

La fonction symbolique du père implique que la mère le reconnaisse auprès de l'enfant. Si elle refuse de le faire, elle l'empêche de sortir de l'Œdipe en s'affirmant comme sujet autre qu'œdipien. Dans *David Boring*, la mère empêche le fils d'avoir accès à la bédé du père. Elle ne reconnaît pas son œuvre, celle en qui il s'incarne littéralement, et en parle en termes de « obscene comics<sup>80</sup> ». En agissant ainsi, elle refuse de poser un acte de désignation essentiel pour son fils. Puis, après la scène du meurtre symbolique, elle confirme que le père imaginaire de David n'est nul autre que le « père mort », le père surpuissant. David réagit alors en déclarant : « I don't really care about what happened to my father [...], but I can't shake my fascination for the Yellow Streak<sup>81</sup> ». Le père mort, présent sous les traits d'une bande dessinée remplie de symboles et d'images, illustre bien ce scénario. Dès lors, David tente de rétablir « a narrative sequence out of the *Yellow Streak* pannels that will suggest, and possibly even engender, a satisfying resolution to [his] troubles<sup>82</sup> ». En agissant ainsi, il manifeste le désir de reconstruire sa propre histoire, à la manière du sujet œdipien qui fait de la question de l'origine sa quête centrale. Désirer remonter aux sources, comme le fait David par ses multiples quêtes, c'est tenter d'établir l'ordre relationnel. Et de cette recherche de l'origine découlent les deux quêtes au cœur de la vie de David, celles du père et de la femme.

Vers la fin du récit, David est de nouveau menacé et s'attend à mourir. Mais, un renversement survient et il est sauvé par Dot, qui le ramène à Hulligan's Wharf. David craint alors « the worst<sup>83</sup> » : que sa mère y soit. Il y retrouve plutôt sa cousine Pamela, égérie de ses premiers fantasmes et expériences sexuelles. Tout semble comme avant, mais une chose a changé : Pamela est devenue mère. Elle s'est réfugiée sur l'île, seule avec son bébé. L'histoire se conclut sur David et Pamela, nus dans l'eau et s'embrassant. Dès lors, David nous indique que le suicide « is the farthest thing from [his] thoughts<sup>84</sup> ». Confortable dans le déni, il n'écoute que ses pulsions. Le retour en ce lieu de la transgression et l'accomplissement de la relation incestueuse laissent

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 116.

en suspens une histoire qui ne finit probablement pas, justement parce qu'il n'y avait qu'une fin possible : *la fin*.

## 2.8 Conclusion : problèmes de finalité

David, de son propre aveu, ne sait jamais comment finir ses récits et blâme son père pour cette incapacité à fournir un aboutissement. Lorsqu'il s'attend à mourir, il admet :

I never did put together a story out of those *Yellow Streak* pannels... nothing that I was happy with, anyway... For one thing, I could never come up with the right ending. My father didn't give me much to work with (other than "To be continued...")<sup>85</sup>.

Puis, à l'avant-dernière page du récit, David retrouve une vignette du *Yellow Streak*. Elle illustre une explosion accompagnée d'un gros « BOOM » (dont l'iconisation en caractères rouges rappelle celle du rire de The Hag), portant l'annonce « The End ». « My father wasn't much for endings, I guess...<sup>86</sup> », dit David. Refusant sans doute une fin tragique qui lui semble inévitable, il choisit plutôt de ne pas finir son propre récit.

La tradition du *comic book* nous a permis d'assister au développement des super-héros; des personnages évoluant dans un univers où le temps est régulièrement suspendu : ils ne vieillissent pas, l'histoire ne semble pas avancer et on s'y permet même de présenter des histoires hypothétiques qui n'ont pas de conséquences sur le cours réel des choses. De la même manière, ces histoires se concluent rarement. Voilà presque soixante-dix ans que Superman poursuit ses aventures, cinquante ans que Batman protège Gotham City, et aucun ne porte les traces d'un potentiel vieillissement. Alors que rien ne semble les affecter, il est difficile de les imaginer mourir. S'ils font régulièrement face à la mort par leur mode de vie dangereux et les situations extrêmes dans lesquelles ils sont placés, ils réussissent toujours à se sortir du pétrin. C'est là une des conditions de leur statut de surhomme. Leur mort n'est pas une éventualité.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 115.

La conclusion du *Yellow Streak* contrevient à cette convention en présentant une explosion qui fait mourir à la fois le super-héros et les gens qu'il tentait de protéger. En terminant son histoire de cette manière, le père de David enfreint plusieurs modalités du genre. Une telle fin est d'abord impensable car non seulement elle couronne l'échec du super-héros, mais elle implique également sa mort. De plus, c'est The Hag qui est responsable de cette explosion. Le super-héros a donc échoué sur toute la ligne et c'est l'ennemi, la femme, la mère, qui l'emporte.

Avant de conclure cette analyse de *David Boring*, notons un détail intéressant qui nous ramène aux obsessions de David : lorsqu'il retrouve le *comic book* dans sa cabane, il s'y trouve un autre magazine intitulé *Utopia*. Une page déchirée de ce magazine nous fait comprendre que c'est dans ce magazine à saveur érotique qu'il a pigé certaines des images de son scrapbook. Le fait que ces deux publications aient toujours été liées dans la cabane de David, dans son lieu secret, illustre bien comment ces deux quêtes étaient centrales et reliées depuis l'enfance. Par contre, plusieurs années plus tard, l'article reprenant des images de son scrapbook a été publié dans un magazine intitulé *Distopia*. Nous pouvons y voir l'expression de l'évolution des fantasmes de David et le fait que ses quêtes de jeunesse sont vouées à l'échec : elles sont passées du monde utopique de l'enfance à la fatalité dystopique de l'âge adulte. La désillusion semble donc être la seule fin possible pour David et c'est sans doute pourquoi il laisse son histoire en suspens, préférant ne pas renoncer à l'amour œdipien.

En choisissant de terminer sa bande dessinée sur la scène d'amour incestueux avec Pamela, l'auteur permet à David de réaliser ses désirs. En agissant ainsi, il fait une fleur à son personnage en présentant une romance œdipienne dont il se garde le droit de réarranger la fin. Également, et nous allons conclure cette partie sur cette amusante note biographique : l'auteur ne peut qu'être conscient de la forte présence des théories psychanalytiques dans son œuvre puisqu'il les connaît. Sinon, que fait accroché, au mur de son salon, un portrait de Freud lui-même, réalisé avec des fèves et des macaronis<sup>87</sup>?

---

<sup>87</sup> Christine McKenna. 2001. « Clowes' World : The Story of a Comic Artist », *LA Weekly*.

## CHAPITRE III

### LE « PÈRE-HÉROS »

Quelques années après avoir développé la théorie du complexe d'Œdipe, Freud approfondit ce concept dans *Totem et Tabou*. Cet ouvrage se distingue toutefois de ses autres publications en ce qu'il repose sur un mythe fondateur, inventé par le célèbre psychanalyste lui-même. Subséquemment, il lui devenait possible d'appuyer ses précédentes théories sur une assise anthropologique. Ce mythe raconte l'histoire d'un père qui se fait tuer par ses fils jaloux. Ceux-ci agissent ainsi par un désir de posséder les femmes du père : toutes les femmes, leur mère incluse. Les moments qui suivent ce meurtre sont formateurs pour les fils qui, ressentant un grand sentiment de culpabilité, se voient contraints de refouler leur désir initial d'inceste avec la mère. Ils déplacent leur culpabilité en un amour posthume exagérément grand. Ainsi, le patriarche impose sa loi et devient surpuissant, par sa place symbolique de « père mort ». Cette relation d'amour et d'admiration, se juxtaposant à une grande jalousie devenant haine, est propre au sujet oedipien et se traduit par la grande ambivalence de ses sentiments.

Ce mythe originel permet à Freud de donner une genèse aux deux plus grands tabous de l'Histoire (qui forment la base de la structure œdipienne) : le désir d'inceste avec la mère et celui du meurtre du père. Il lui permet également de donner un fondement anthropologique à la figure du père, tout comme l'a d'abord fait la religion chrétienne. Selon Freud, « [c]'est ainsi que le sentiment de culpabilité du fils a engendré les deux tabous fondamentaux du totémisme qui, pour cette raison, devaient se confondre avec les deux désirs réprimés du complexe d'Œdipe<sup>88</sup> ». Le père occupe dès lors son rôle le plus important : un rôle *symbolique*.

---

<http://www.laweekly.com/ink/01/35/features-mckenna.php>

<sup>88</sup> Sigmund Freud. 1965. *Totem et Tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 202.



### 3.1 Le père symbolique

Le psychanalyste Jacques Lacan est celui à qui l'on doit l'expression « père symbolique ». Il explique :

Avant qu'il y ait le Nom-du-Père, il n'y avait pas de père, il y avait toutes sortes d'autres choses. Si Freud a écrit *Totem et Tabou*, c'est qu'il pensait entrevoir ce qu'il y avait, mais assurément, avant que le terme de père ne se soit institué dans un certain registre, historiquement il n'y avait pas de père<sup>89</sup>.

Par ses recherches, il donne suite aux travaux de Freud en nommant une fonction plutôt qu'un géniteur. Selon lui :

Pour que l'être humain puisse établir la relation la plus naturelle, celle du mâle à la femelle, il faut qu'intervienne un tiers, qui soit l'image de quelque chose de réussi, le modèle d'une harmonie. Ce n'est pas assez dire – il y faut une loi, une chaîne, un ordre symbolique, l'intervention de l'ordre de la parole, c'est-à-dire du père. Non pas le père naturel, mais de ce qui s'appelle le père<sup>90</sup>.

L'« entrée en fonction » de ce tiers, du père symbolique, implique de prime abord que la mère reconnaisse le père auprès de l'enfant. En agissant ainsi, par cet acte de désignation, l'enfant peut sortir de l'Œdipe et enfin se poser comme sujet.

Le roman graphique permet une mise en images du rôle formateur des parents chez le sujet oedipien. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent avec *David Boring* de Daniel Clowes. Ce chapitre-ci s'attaquera à un autre roman graphique américain : *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. Son auteur, Chris Ware, nous fait plonger à nouveau dans une histoire qui rejoue habilement les questionnements habitant le sujet oedipien. Nous n'entrerons pas plus en profondeur dans la psychanalyse et les enseignements de Freud et de Lacan, mais garderons constamment en tête les concepts de complexe d'Œdipe et de père symbolique.

<sup>89</sup> Jacques Lacan. 1966. *Séminaire III : Les psychoses*, Paris : Seuil, p. 344.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 111.

La question de la paternité est à la base de l'œuvre de Ware. On retrouve chez cet auteur une difficulté évidente à représenter des figures masculines fortes. La récurrence du motif du super-héros dans ses oeuvres semble pallier à cette difficulté de représentation. Au fil des pages, l'homme en collants sert tour à tour de représentation de père ou de dieu. De tels exemples ponctuent son œuvre, mais c'est dans *Jimmy Corrigan* que les choix picturaux réfèrent le plus directement et le plus souvent à cette figure. Dans ce récit, mettant en scène le personnage de Jimmy, *alter ego* de l'auteur et avide collectionneur de *comic books*, le super-héros est présent sous toutes les formes imaginables. Nous étudierons les différentes apparitions qu'il effectue tout au long du récit et tenterons de les mettre en relation avec le concept de père symbolique. En faisant suite à nos observations sur le rôle symbolique du « père-super-héros » présent dans *David Boring*, nous établirons des liens supplémentaires entre les deux figures masculines que sont le père et le super-héros.

### 3.1.1 Père symbolique et super-héros

Le récit s'ouvre sur une scène d'enfance où Jimmy fait la rencontre du personnage de « Super-Man » (et non « Superman », comme le célèbre super-héros). L'introduction de cette figure nous met la puce à l'oreille quant à l'importance qu'elle occupera au fil des pages. Ce prélude fournit également une genèse à l'histoire de Jimmy et nous permet de saisir rapidement dans quel milieu familial tordu il a pu évoluer. Cette partie, il est important de le mentionner, est formellement différente de l'ensemble de l'œuvre. Elle se pose sur un fond noir et se lit à la verticale. Le livre de Ware, contrairement à ce à quoi nous ont habitués les standards de l'édition, est matériellement plus long que large<sup>91</sup>. Ainsi, lorsque nous devons le retourner pour accéder à cette scène fondatrice, nous profitons des seuls moments de lecture « normale » qui nous seront permis. Ensuite, il nous faudra reprendre une lecture case par case, dont l'horizontalité prime sur la verticalité. C'est sous ce sens de lecture divergent que nous est dévoilée l'enfance de Jimmy. Nous verrons comment cette introduction scelle une importante symbolique, qui se cristallise autour de la figure du super-héros et se répercute dans la vie adulte de Jimmy.

---

<sup>91</sup> La longueur est de 20 cm et la largeur de 17,5 cm.

Notre premier contact se fait avec le jeune Jimmy, devant un miroir, ciseaux à la main. Le reflet du miroir nous le présente alors qu'il tente, tant bien que mal, de se fabriquer un masque de super-héros. Sa mère l'interpelle : ils doivent se rendre ensemble à une foire de l'automobile. Rendus à destination, elle lui fixe un rendez-vous et ils se séparent. L'enfant peut alors se rendre à l'événement qui l'intéresse tant : un spectacle donné par « Super-Man », qu'on présente comme étant le héros d'une série télé. Jimmy assiste, enchanté, à la performance ridicule de ce super-héros de pacotille, puis se précipite à sa rencontre, papier et crayon en main, afin d'en obtenir l'autographe. Mais lorsque l'enfant se retrouve face à son héros, sa mère l'intercepte et le gronde, car Jimmy, trop excité à l'idée de rencontrer son idole, a omis de se présenter à leur rendez-vous. Entre alors en jeu Super-Man qui, pour désamorcer la colère de la dame, les invite à souper. Cet épisode se conclut le lendemain alors que Jimmy, déjeunant, surprend le séducteur en collants qui file en douce de la chambre de sa mère. L'homme dont on ne voit pas le visage sort son masque de sa poche, le remet à l'enfant et le prie de remercier sa mère pour « **a real good time!** »<sup>92</sup>...

Cette scène est particulièrement importante parce qu'elle ouvre le récit en lui donnant une genèse. Genèse « pécheresse » qui transgresse deux grands interdits et porte atteinte à la figure du super-héros. D'abord, elle suggère qu'une relation sexuelle a eu lieu entre la mère et Super-Man. Situation impossible, s'il en est une, car dans l'univers traditionnel des super-héros, « le mariage [ou tout acte d'union avec une femme] est une menace émasculante à la liberté et au pouvoir masculins<sup>93</sup> ». En échappant au mariage, le super-héros évite de perdre ses pouvoirs. À l'inverse, en commettant l'acte sexuel, comme il le fait ici, il se désacralise et porte atteinte à sa toute-puissance. Si l'érotisme et la sexualité ont toujours été présents de manière implicite dans la tradition du *comic book*, jamais une attirance entre un super-héros et une femme n'a donné lieu à une véritable relation, amour d'un soir ou mariage.

<sup>92</sup> Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, *op. cit.* [Ce roman graphique n'est pas paginé. Nous y référons donc, ultérieurement, de manière générale, en nous contentant de mettre entre guillemets les citations.]

<sup>93</sup> Mark T. Best. 2002. « Secret Identities: American Masculinities and the Superhero Genre in the Fifties ». *op. cit.* [je traduis].

La conclusion de cet épisode est également marquée par la remise du masque à l'enfant. Ce don est en lui-même profane parce qu'il contrevient à une seconde « loi ». La remise du masque équivaut, pour un surhomme, à révéler sa double identité. En abandonnant son costume, il ne peut plus œuvrer sous le couvert de l'anonymat et se met en état de vulnérabilité devant l'ennemi. À cela, s'ajoute le fait que se départir de son masque est un geste ayant une forte connotation érotique : il découvre ce qui ne doit pas être montré.

Nous apprenons tôt que Jimmy n'a jamais connu son père. Nous pouvons donc supposer qu'à l'issue de la pseudo-transmission paternelle de Super-Man, représentée par le don identitaire du masque, l'enfant se croit détenteur d'une forme d'héritage. Plus besoin pour lui de s'enfermer dans la salle de bains pour tenter de se fabriquer un masque ou tout autre objet fortement connoté et symbolisant un lien paternel. Par ce don, le super-héros commet un acte lourd de conséquence et l'enfant se croit désormais détenteur des pouvoirs du surhomme. Cet épisode est déterminant pour Jimmy car désormais, pour lui, l'image du père s'incarne dans la figure du super-héros.

Par contre, nous savons que ce super-héros, ne voulant que coucher avec la mère de Jimmy, est caduc. À la base de cette transmission se cache donc une tare pour l'enfant qui, nous le verrons, devient un adulte pathétique et ennuyant. On nous annonçait « l'enfant le plus intelligent sur Terre », nous avons plutôt droit au récit banal d'un homme archi-ordinaire. Cette opposition entre ordinaire et extraordinaire, typique au *comic book* traditionnel, revient régulièrement, ce sur quoi nous nous pencherons ultérieurement. Mais d'abord, au-delà de cette scène originelle, nous devons poursuivre cette piste qui suggère que désormais le super-héros occupe, pour Jimmy, la case vide laissée par un père absent.

Au fil des 380 pages de ce récit, le super-héros revient de manière périodique. La poursuite de notre lecture nous présente le même Jimmy, plus vieux. Il ressemble au petit garçon rencontré dans les premières pages du roman : il a la même mine abattue, quoique son visage se soit allongé, il porte les mêmes vêtements ternes et marche la tête basse, le dos courbé. Ce premier contact avec le Jimmy contemporain prend place dans une nouvelle scène de déjeuner qui joue avec les mêmes éléments

symboliques. On y voit Jimmy, mangeant les mêmes céréales Cap'n Crunch en s'accompagnant de la lecture d'un *comic book* de Superman. C'est plongé dans cette lecture qu'il débute sa longue journée. Puis, il quitte les aventures de ce super-héros et se rend à son travail, où une surprise de taille l'attend. Ce qui s'annonçait comme une matinée banale se voit ébranlé par l'arrivée d'une lettre de son père. « 'Dad?' But I don't **have** a... », avance-t-il, bouleversé. Pas de doute, pourtant. Elle est signée « Your friend, Dad (really!) » et est accompagnée d'un billet d'avion...

Quelques cases plus loin, un super-héros apparaît de manière surprenante (figure 3.1<sup>94</sup>). Du haut de l'immeuble d'en face, il salue Jimmy. Ce dernier, étonné mais enchanté d'une telle vision, esquisse un sourire et avance la main pour le saluer en retour. Mais le super-héros se lance ...et s'écrase contre le

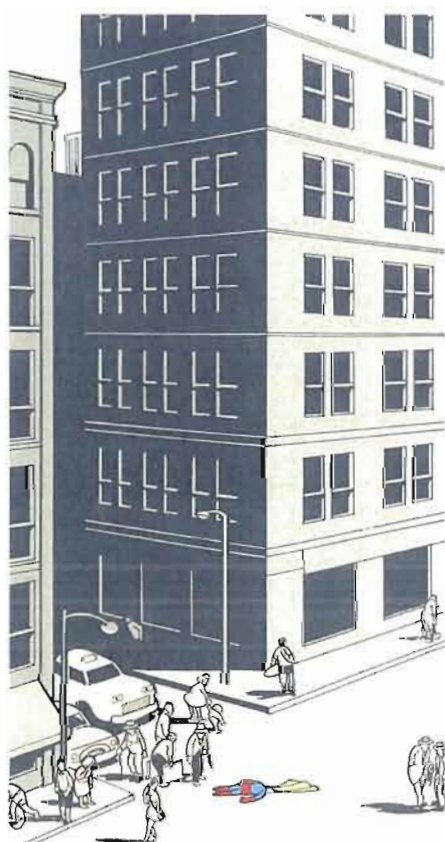


figure 3.1

sol. Le super-héros s'est suicidé et se retrouve maintenant sur l'asphalte, son corps enjambé par les passants hébétés. Difficile de comprendre un tel geste de la part d'un supposé surhomme, protecteur du peuple. D'abord, nous pouvons voir en ce choix narratif une tentative de la part de l'auteur de s'affranchir des diktats encore très présents de la tradition du *comic book*. Le super-héros est mort : vive le super-héros! En s'attaquant de la sorte à l'une des figures les plus marquantes de la littérature populaire américaine, Chris Ware fait chuter avec le super-héros toute cette tradition. Il se libère ainsi de toute règle traditionnelle et véhicule l'idée utopiste qu'il peut œuvrer à son aise dans ce monde aux possibilités infinies qu'offrirait une bande dessinée sans contraintes. Mais, au-delà d'une critique de la bande dessinée, Ware porte atteinte à la figure du père, entachée par l'entremise du super-héros.

<sup>94</sup> L'oeuvre n'étant pas paginée, nous ne donnerons pas les références des figures tirées de *Jimmy Corrigan*.

Nous pouvons croire que, dès l'enfance, Jimmy s'est forgé souvenirs et fantasmes dans lesquels intervenait le héros masqué. Puis, devant l'annonce inopinée de l'existence d'un « vrai » père, la figure s'écroule. En faisant ainsi ses adieux à Jimmy avant de se jeter dans le vide, le super-héros lui souligne qu'il n'a plus besoin de lui : il a maintenant un père ! Corrigan, qui, dès l'enfance, a ouvert une parenthèse dans laquelle il a précieusement inséré le super-héros afin de combler l'absence de son père, se voit contraint de la refermer. Par son surgissement, le père réel amène la dissolution du super-héros, cette figure de remplacement.

Par contre, Jimmy aura de la difficulté à s'affranchir complètement de ce palliatif de père. De ce fait, le super-héros ne quitte jamais complètement le récit. Présent parfois uniquement par des références symboliques, il effectue plusieurs retours étonnants. Ces brefs resurgissements de la figure, de ce père symbolique, semblent suggérer qu'en définitive, le père réel de Jimmy ne suffit pas. Nous nous devons donc d'observer plus en détail ces divers retours du super-héros, que nous pouvons associer aux moments où Jimmy se sent impuissant. Devant l'adversité, il a recours à cette figure tirée de son enfance, tel un baume. Selon la situation, Jimmy oscille donc constamment entre deux pères : le « réel » et le « symbolique ».

### 3.1.2 Père réel et père symbolique

Après avoir pris contact avec son père, Jimmy monte dans un avion et « s'envole » pour le retrouver. Toutefois, Jimmy vit cette première rencontre comme un traumatisme. Gêné de nature, pris dans une relation fusionnelle avec sa mère, il ne sait comment réagir face à cette réunion père-fils... Dès les premières instants de leur rencontre, Jimmy est troublé. Face à cet homme qui lui ressemble tant, il se réfugie dans le fantasme. Il imagine d'abord son père au lit avec sa mère. Puis, devant cette « profanation » de la mère, et à la manière des fils du mythe freudien, Jimmy se voit assassiner son père dans une vignette d'une grande violence où il le découpe avec du verre brisé. Ces scènes fantasmées reviennent occasionnellement et sont généralement très cruelles.



Peu de temps après ce parricide symbolique, Jimmy se trouve à nouveau plongé dans le fantasme. Cette fois, à la manière de David Boring avec son *Eerie Boy*, il s' imagine prendre le rôle de père, à son tour. Cet épisode nous présente d'abord Jimmy, assis sur le bord d'un lit où est couché un enfant. On ne voit pas le visage du bambin, mais Jimmy l'appelle Billy. Il lui raconte, justement, comment s'est déroulée cette fameuse rencontre avec son père. Il explique à Billy que c'est lors de ce même événement qu'il a également connu celle qui allait devenir sa mère. Puis, un minuscule super-héros apparaît à la fenêtre de la chambre. En l'espace de deux cases, celui que Jimmy appelle Superman devient gigantesque, « as tall as a **sky-scraper**. » Il prend la maison, la soulève du sol, puis la laisse retomber. Il salue Jimmy d'un signe de la main et s'en va. Cet épisode se conclut par une scène surréaliste où Jimmy reprend conscience, suite à cet « incident », et cherche son fils. Il trouve d'abord un bras, puis une jambe. Le fils, dont il ne reste finalement que la tête, s'adresse ainsi à son père : « Dad... Dad, it hurts. » Jimmy, en larmes, se voit contraint de prendre un bloc de ciment et d'abrèger les souffrances de son fils démembré.

Cet épisode troublant, cet infanticide, traduit la confusion de Jimmy et sa difficulté à rétablir l'ordre relationnel. Nouvellement « fils ayant un père », il est incapable de se voir autrement que comme un père déficient, ce qui engendre chez lui un terrible sentiment de culpabilité. Après le meurtre symbolique de son père, il assassine donc symboliquement son fils imaginaire. À la violence initiale de cette scène s'inscrit l'intervention cruelle du super-héros. Sa présence témoigne d'une vendetta de la part de cette figure qui, par son retour dans le fantasme, empêche Jimmy de poursuivre la lignée des Corrigan. Son intervention vengeresse démontre que, finalement, l'homme masqué n'est pas prêt à céder sa place aussi facilement.

Ces scènes illustrent bien la confusion de Jimmy quant au rôle qui lui revient maintenant. Devant les événements qui se précipitent, ses repères sont ébranlés. Ainsi, quand Jimmy rencontre son père, il a de la difficulté à le différencier de la figure l'ayant toujours remplacé. Les transitions de père à super-héros ne se font jamais de manière tranchée; un flou unit constamment ces deux figures et nous empêche de les distinguer nettement. Nous pouvons donc supposer que ce qui nous apparaît être

une identification au super-héros de la part du père n'est en fait qu'une difficulté à distinguer les deux figures pour Jimmy.

Jimmy et son père ont la plupart de leurs discussions au restaurant. C'est à cet endroit que le père de Jimmy lui parle des femmes. Dans l'un de ces épisodes, le super-héros se manifeste à deux reprises. D'abord, tandis que son père relate les années suivant sa séparation d'avec sa mère et qu'il lui apprend comment son emploi au bar de l'aéroport lui a permis de faire de nombreuses conquêtes, Jimmy est renvoyé à ses fantasmes. Une courte scène illustrant cette époque nous présente sa vision. On y voit son père, ramenant une femme en voiture chez elle. Il arrête la voiture, puis déclare à la femme qu'il la trouve très séduisante. Dans la noirceur de la voiture, seule la lumière extérieure teinte l'image. Devant l'absence d'éclairage de la nuit, un bandeau de lumière se forme pourtant sur les yeux de l'homme. Le père de Jimmy se retrouve donc, dans une scène de séduction, avec un masque s'apparentant de manière inquiétante à celui d'un super-héros (figure 3.2).

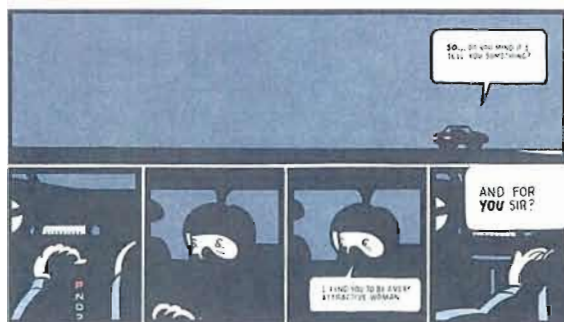


figure 3.2

Lorsque Jimmy quitte ses rêveries, il ressent un incontrôlable besoin d'appeler sa mère. Il feint de se rendre aux toilettes et se dirige plutôt vers un téléphone public, près duquel un enfant joue avec une figurine de super-héros. Jimmy justifie son absence à sa mère, mais se sent coupable d'être auprès de son père plutôt qu'avec elle. Elle l'interroge, l'accuse, le blâme. Jimmy se sent terriblement mal et, voyant son père se diriger vers les toilettes, tente de raccrocher le combiné. Incapable de couper la communication aussi facilement avec sa mère, une intervention inattendue ralentit l'action et lui permet de conclure sa conversation sans que son père ne le voie. C'est



le petit super-héros, cette figurine avec laquelle joue l'enfant, qui se propulse devant Monsieur Corrigan et lui bloque le chemin (figure 3.3). Il s'agit là de la seule intervention « directe » de cette figure devant le père de Jimmy, alors qu'habituellement, père réel et père symbolique ne se croisent pas, mais se relaient.

Le super-héros, sous la forme d'une figurine, semble résolu à ce que Jimmy n'ait pas à affronter cette situation embarrassante dans laquelle ses parents se retrouveraient, en quelque sorte, réunis. Son malaise traduit ses angoisses de sujet œdipien et se manifeste clairement dans cette scène. Le choix de représenter, pour son unique intervention directe, le super-héros sous forme de figurine n'est certes pas innocent. La figure, n'intervenant jamais directement auprès de Jimmy, n'est que le témoin des situations dans lesquelles il est plongé. Par contre, la figurine, aussi appelée « *action figure* », devient effectivement figure d'action et permet à Jimmy d'éviter la rencontre fatale entre les autres pôles de son triangle oedipien. Le passage de simple figure à figure d'action est marqué par l'introduction du troisième Jimmy Corrigan : son grand-père.



figure 3.3

### 3.2 Jimmy Corrigan rencontre Jimmy Corrigan

Il y a de grandes ressemblances entre le fils et son grand-père. Et éventuellement, nous avancerons dans le roman graphique en passant de l'un à l'autre, à de nombreuses reprises, sans avertissement. L'auteur joue énormément avec ce genre de glissement, nous faisant passer d'un personnage à un autre sans transition marquée. Ces troubles identitaires se retrouvent abondamment dans ce

C'est dans ces habits de super-héros que Jimmy devra faire face à l'accident de son père, à son hospitalisation et, ultimement, à sa mort. En effet, peu de temps après avoir enfilé ce chandail, il est informé que son père vient d'être victime d'un grave accident de voiture. Jimmy se rend à l'hôpital, où non seulement est-il confronté à l'état critique de son père, mais aussi à une demi-sœur, dont il ne connaissait même pas l'existence. Il se réfugie alors aux toilettes de l'hôpital où, dans une scène silencieuse de deux pages, il « évacue », accoudé sur ses genoux et arborant ce chandail de Superman (figure 3.4). Par sa garde-robe plutôt inhabituelle, le père de Jimmy rappelle le super-héros. Il est un surhomme, un « surpère ». Les différents slogans imprimés sur ses chandails lui confèrent ce statut. Lorsque Jimmy en vient à lui emprunter ses vêtements, il s'agit d'un ultime effort d'identification à la fois à cet homme, son père, mais également à ce super-héros qu'il ne peut distinguer de son père.



figure 3.4

Lorsque Jimmy quitte la salle de bains, il doit faire face à la réalité. Il se voit alors pris d'un malaise et, sous les conseils du médecin, place sa tête entre ses genoux. Ainsi installé, la vision brouillée, il se retrouve entouré d'images de son père. Trois dessins aux contrastes effacés nous le présentent sous des aspects différents : le père gentil (« This time things are gonna be okay »), méchant (« You stupid ») et mourant, un éclat de verre dans l'œil. Puis, une quatrième case, sous Jimmy, montre un super-héros masqué lui adressant un clin d'œil (figure 3.5).

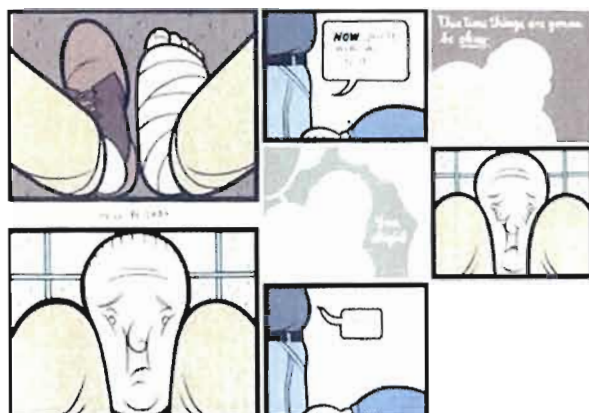


figure 3.5

Dès lors, les rôles s'intervertissent. Confiné à son lit, le père de Jimmy adopte un rôle de victime. Dans le coma, incapable de communiquer ou de s'alimenter, il se retrouve infantilisé. Jimmy, quant à lui, hérite d'une grande charge de responsabilités et se voit garant de son père. Il se retrouve, en quelque sorte, « promu » à son tour à ce rôle paternel. Toutefois, cette situation sera de courte durée car lors de sa visite suivante, on lui apprend la mort de son père. Encore une fois, l'habit fera le moine : avant de se rendre à l'hôpital, Jimmy s'est vu contraint d'emprunter les habits d'hiver de son grand-père. Ces vêtements de l'autre Jimmy orphelin deviendront vite son costume de deuil et c'est ainsi accoutré qu'il se dirige vers son père mort, reprenant aussitôt sa place de fils abandonné.

Lorsqu'il quitte l'hôpital en taxi, Jimmy réalise qu'il a dans sa main les lunettes de son père, ce que nous montre une vignette sur fond noir. Le gros plan sur ces lunettes, dans la main du fils, nous rappelle la scène de passation du masque du super-héros. Cette fois-ci, le père déloge la figure du super-héros et reprend ses droits sur celle-ci. Ainsi, par cette transmission, il reprend le relais. La mort du père emplit Jimmy d'un immense sentiment de culpabilité mais, par cette trace symbolique qu'il laisse, le père prend finalement sa place et devient cette figure surpuissante de père mort. Par conséquent, nous ne reverrons pas le super-héros dans les pages suivantes.

Le récit s'achève peu de temps après. Mais d'abord, de retour chez lui, Jimmy s'arrête à l'intersection où plus tôt le super-héros s'était suicidé. Il observe les lieux, vides, puis rentre chez lui pour apprendre le remariage de sa mère. Abattu, Jimmy retourne à son bureau et, dans un fantasme, se voit sur le toit de l'édifice d'en face. Cette vision floue le montre s'élançant à son tour, s'apprêtant à répéter les actes du super-héros. Puis, un bruit sourd interrompt sa rêverie, empêche la mort imaginaire de Jimmy d'avoir lieu et introduit un nouveau personnage : une femme. L'œuvre se conclut sur une note positive, nous laissant croire que Jimmy va enfin s'affranchir de sa mère, rencontrer une femme et peut-être, éventuellement, poursuivre la lignée des Corrigan...

### 3.3 Superman, mythes et orphelins

Maybe a comic book would  
make me happy<sup>95</sup>.

- Jimmy Corrigan

Dans l'œuvre de Chris Ware, nous l'avons vu, Superman relaie Super-Man qui se présente sous toutes les formes possibles. On passe du simple *comic book* à la personnification, à la figurine. Mais... *pourquoi Superman?* Qu'est-ce qui justifie le choix de l'auteur de piger à même la « mythologie » du *comic book* en faisant constamment référence à cette figure archiconnue plutôt que, comme le fait Daniel Clowes, d'inventer un nouveau super-héros?

Superman est probablement le plus célèbre des personnages de *comic books*. Premier véritable super-héros, il est aussi à la base de nombreux produits dérivés, jeux et autres expressions populaires (être un « superman », une « superwoman »). Il a même partagé la vedette avec Jerry Seinfeld dans des publicités pour la carte de crédit American Express! Mais au-delà de son statut de surhomme, son principal attrait réside dans ses tares, son côté paradoxalement « humain ». Selon Umberto Eco :

<sup>95</sup> Chris Ware. 1996. *The Acme Novelty Book*, vol. 7, n° 7. Seattle : Fantagraphics Books, p. 14. Cette publication de Chris Ware comprend des planches inédites présentant de courtes histoires mettant en scène Jimmy Corrigan. Dans celle-ci, Superman le convainc d'écrire un fanzine autobiographique.

[...] Superman est un mythe à condition d'être une créature insérée dans la vie quotidienne, dans le présent apparemment lié aux mêmes conditions de vie et de mort que nous, bien qu'il soit doué de facultés supérieures. Un Superman immortel ne serait plus humain mais divin, et l'identification du public à sa double personnalité (identification pour laquelle fut imaginée sa double identité) échouerait totalement. Superman doit donc rester inaltérable tout en se consumant selon les modes de l'existence quotidienne. Il a les caractéristiques du mythe intemporel mais n'est accepté que s'il opère dans le monde quotidien et humain de la temporalité<sup>96</sup>.

Il faut dire aussi que la question de l'origine est centrale dans l'histoire de Superman. Originaire de Krypton, il a été envoyé sur Terre par ses parents, alors qu'il était bébé, pour lui sauver la vie. Il a donc été élevé par des parents adoptifs. Plusieurs romans graphiques jouent avec la question des origines et proposent des histoires mettant en vedette des orphelins de l'un ou des deux parents. Nous en avons donné quelques exemples dans le premier chapitre. Cette particularité rapproche ces personnages d'un grand nombre de super-héros, dont Superman. Danny Fingeroth, auteur de *Superman on the Couch*, y voit un attrait supplémentaire pour le lecteur :

L'attrait principal du mythe de l'orphelin semble assez consistant. Qu'on soit un orphelin d'une autre planète, comme Superman, ou la victime d'un enchaînement de circonstances, comme Batman, le besoin – tel le besoin exprimé par l'identité secrète universelle – est de savoir qu'on n'est pas celui que les autres croient qu'on est. En fait, la composante « orphelin » peut être vue en quelque sorte comme un dérivé du mythos de l'identité secrète. Non seulement un orphelin est-il une *tabula rasa* – quelqu'un qui pourrait être n'importe qui – ce qui laisse croire qu'il pourrait être plus que ce qu'on le croit être –, mais encore, dans ce phantasme – il n'a besoin d'obéir à aucune règle au delà de son propre code, de ce code qui est créé par l'évidence viscérale de sa propre expérience, et nourri par sa capacité à renforcer ce code<sup>97</sup>.

Cette curiosité face à ses origines est également typique du sujet œdipien. Par des questions similaires, il tente de refaire l'histoire de ses parents, sa propre histoire et, par le fait même, de rétablir sa place au sein de celle-ci. Des figures comme celle de Superman permettent au lecteur ce genre de délire fantasmatique. L'enfant qui ne connaît pas ses parents ou n'a pas connu son père, par exemple, est constamment

<sup>96</sup> Umberto Eco. *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 139.

<sup>97</sup> Danny Fingeroth. 2003. *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*, New York : Continuum International Publishing Group, pp. 69-70, [je traduis].



sollicité par ce genre de questions. L'identification à un super-héros orphelin semble donc aller de soi. D'autant plus lorsque son *alter ego* se présente comme un être banal et inadéquat en société.

Clark Kent incarne exactement le lecteur [de *comic book*] moyen type, bourré de complexes et méprisé par ses semblables; ainsi, par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité<sup>98</sup>.

Cette part d'échec social, ce côté perdant qu'incarne Clark Kent rejoignent inévitablement le personnage de Jimmy Corrigan qui, une fois adulte, demeure un fervent lecteur des aventures de Superman. En plongeant le célèbre super-héros dans le monde banal de Jimmy Corrigan, Chris Ware rend possible cette cohabitation entre le mythe, le super-héros et le quotidien. Et cette confrontation de l'ordinaire et de l'extraordinaire est très marquée. À l'instar des deux figures paternelles qui oscillent dans le monde de Jimmy, ces deux états se relaient sans cesse, mais les démarcations entre les éléments du quotidien et ceux du monde mythologique y sont considérables.

Cette même confrontation du mythique et du « super-héroïque » se retrouve dans certains autres romans graphiques. C'est le cas de *The Death Ray*, de Daniel Clowes, dans lequel Andy, le personnage principal, découvre ses pouvoirs et se transforme en super-héros après avoir fumé sa première cigarette. Dès lors, afin de mesurer l'ampleur de sa force, il déchire en deux morceaux un livre volumineux. Le choix d'Andy n'est pas innocent : c'est à *L'Odyssée* d'Homère qu'il s'attaque de la sorte. Cette oeuvre relatant le voyage d'Ulysse présente tout un pan de la mythologie grecque et introduit plusieurs figures célèbres. En déchirant l'œuvre homérique, Andy vainc ses prédécesseurs surhommes et semble imposer la supériorité des héros mythiques contemporains.

---

<sup>98</sup> Umberto Eco. *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 133.

L'emprunt à la mythologie est fréquent en littérature. Le recours au mythe est séduisant et permet de donner un sens ou de critiquer des histoires ou des faits contemporains. Nous l'avons vu avec Freud qui, dans *Totem et Tabou*, invente un mythe pour fixer les assises de ses théories. Lorsqu'ils pigent à même la tradition du *comic book*, les auteurs de romans graphiques rejouent également, à leur manière, avec une forme contemporaine de mythologie. Car, comme le constate Umberto Eco :

De Hercule à Siegfried, de Roland à Pantagruel en passant par Peter Pan, le héros doué de pouvoirs supérieurs à ceux du commun des mortels est une constante de l'imagination populaire. Souvent, la vertu du héros s'humanise et ses pouvoirs surnaturels ne sont que la réalisation parfaitement aboutie d'un pouvoir naturel, la ruse, la rapidité, l'habileté guerrière, voire l'intelligence syllogistique et le sens de l'observation à l'état pur que l'on retrouve chez Sherlock Holmes. Mais dans une société particulièrement nivelée, où les troubles psychologiques, les frustrations, les complexes d'infériorité sont à l'ordre du jour, dans une société industrielle où l'homme devient un numéro à l'intérieur d'une organisation qui décide pour lui, où la force individuelle, quand elle ne s'exerce pas au sein d'une activité sportive, est humiliée face à la force de la machine qui agit pour l'homme et va jusqu'à déterminer ses mouvements, dans une telle société, le héros positif doit incarner, au-delà du concevable, les exigences de puissance que le citoyen commun nourrit sans pouvoir les satisfaire<sup>99</sup>.

Nous retrouvons chez Superman comme chez Jimmy Corrigan, en plus de leur statut d'enfant abandonné, les mêmes polarités : le banal et l'héroïque, l'ordinaire et l'extraordinaire. Une série de dichotomies de ce type teinte l'œuvre de Chris Ware. Et d'emblée, ces contrastes sont posés par le titre de l'œuvre : « *The Smartest Kid on Earth* ». L'auteur le réintègre régulièrement dans ses pages via un graphisme extravagant rappelant les vieilles affiches de cirque, « the Greatest Show on Earth ». Au-delà de ces répétitions qui signalent, finalement, quelque chose qui ne vient jamais, se manifeste un intéressant processus de dénigrement. En effet, plus notre lecture avance, plus le titre annonçant le garçon le plus intelligent sur Terre nous semble inapproprié, jusqu'au point où il devient carrément parodique. L'opposition entre le processus d'héroïsation et le dénigrement se manifeste constamment dans ce roman.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 131.



Dans une œuvre où les chutes et les envolées se côtoient, il peut être intéressant de transposer certains éléments d'un point de vue géographique où se confrontent le haut et le bas.

### 3.4 Rapports d'orientation troubles : quand horizontalité et verticalité font défaut

Chris Ware joue beaucoup avec les axes horizontal et vertical. Il représente le haut, lieu de la réussite et du pouvoir et le bas, lieu d'aboutissement de l'échec. Également, il utilise l'axe des abscisses, l'horizontalité, comme métaphore de l'avancement. Son histoire se déroule d'ailleurs dans le temps, sur une ligne chronologique chaotique. Ware joue sur les dichotomies haut-bas et gauche-droite à plusieurs niveaux et le fait à maintes occasions. Et c'est ce qu'il amorce, dès le début, en faisant chuter son super-héros. Alors que celui-ci, logiquement, devrait s'envoler vers le haut, il tombe face contre sol. Cette orientation trouble, cet inévitable « ce qui monte redescend » méritent qu'on s'y attarde.

La scène initiale ouvrant le récit s'inscrit d'emblée dans l'idée d'un trouble entre la verticalité et l'horizontalité. Comme nous l'avons mentionné, pour avoir accès aux quelques pages d'introduction de *Jimmy Corrigan*, il nous est nécessaire de retourner le livre à quatre-vingt-dix degrés. Cette courte partie se déroule sur un canevas présenté à la verticale; puis, la suite de l'œuvre se poursuit selon le sens normal de lecture, qui parcourt la page dans le sens de sa longueur. Dès ces premières pages, l'auteur instaure une intéressante symbolique du haut et du bas.

Dans ce roman graphique, les personnages ne sont pas héroïques : ils sont banals, ennuyeux. Difficile pour eux, donc, de « monter » en société, d'affronter avec succès une situation ou de réussir une simple épreuve. Lors de retours dans le passé, la vie du grand-père de Jimmy nous est racontée. Nous le voyons enfant, faisant face à un père qui, éventuellement, l'abandonnera. Ce Jimmy Corrigan est, lui aussi, solitaire, reclus et inadéquat. Cette partie du roman se déroule avec comme décor l'Exposition universelle de Chicago de 1893. L'auteur profite de cette trame pour reproduire de manière époustouflante la beauté des bâtiments et la grandeur architecturale caractérisant, déjà à l'époque, cette ville.

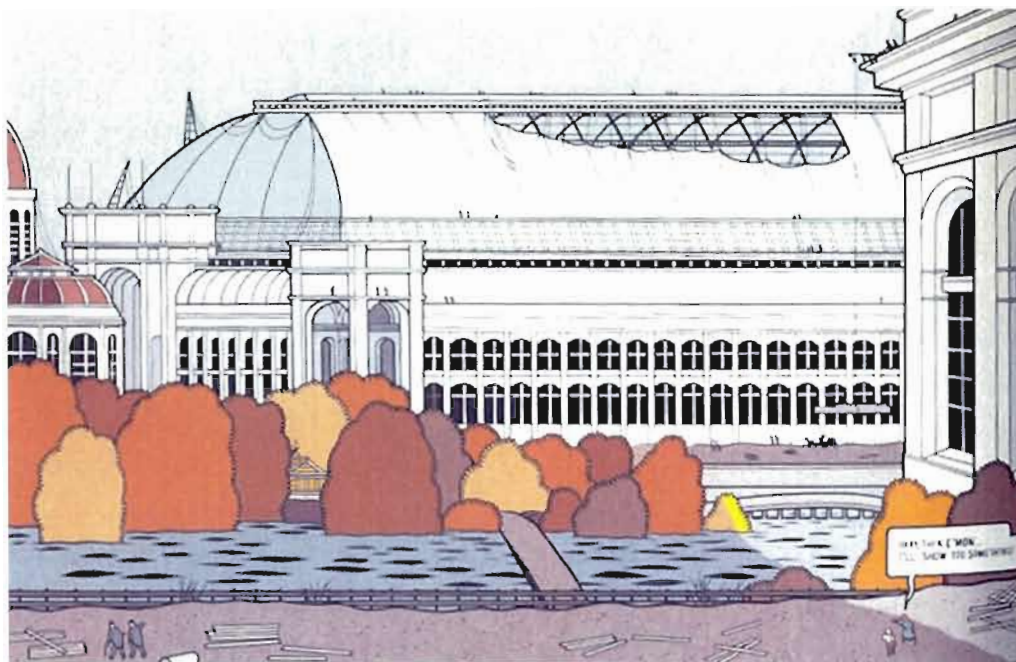


figure 3.6

La hauteur, l'attention portée aux détails et la majesté impressionnante de ce décor contrastent de manière indécente avec la petitesse des personnages (figure 3.6). En choisissant un tel environnement à son histoire, l'auteur accentue le sentiment d'exiguïté des personnages. De plus, il donne à quelques reprises l'occasion à Jimmy d'« affronter » ces monstres architecturaux. Et chaque fois, l'enfant est défait : dès qu'il se retrouve au sommet de l'un de ces bâtiments, on lui porte atteinte d'une manière ou d'une autre.

Le jour de la mort de sa grand-mère, qui agonise depuis des semaines dans une chambre tout en haut de la maison (peut-on espérer faire autre chose que mourir, une fois rendu « en haut », dans ce roman graphique?), Jimmy se sauve vers le site de l'Exposition. Une jeune fille l'entraîne alors, un peu contre son gré, vers le sommet d'un des bâtiments en construction. Lorsqu'il en redescend, sa « chute » se poursuit au-delà de la terre ferme, par une série de coups et d'injures lancés par la jeune fille. À la suite de cet épisode humiliant où il se fait traiter de « bâtard », Jimmy s'imaginer être un géant qui arrache du sol la maison de la fillette. Puis, il la retire des lieux et l'approche de sa bouche, comme pour la manger.

Plus loin dans le récit, il visite à nouveau l'Exposition, cette fois-ci avec son père, et monte avec lui au sommet d'un édifice. Ce qui semble se présenter comme l'un des rares moments heureux dans la jeune vie de l'enfant s'avère un épisode traumatisant. Une fois au sommet, le père de Jimmy disparaît. L'enfant se souvient :

It seems impossible now, though, that I had no idea what was going to happen... I followed him like a loyal animal, right up to the edge of the largest building in the world, where he put his hand on my shoulder and gently pressed. While a genuinely fatherly gesture and a truly dramatic manner by which to terminate one's paternity. Such boldness on my father's part only finds its way into the recurrent and abbreviated symbology of my dreams. No... he simply mumbled something dull to me, and stepped aside... I wasn't really paying attention. So I just stood there, watching the sky, and the people below, waiting for him to return. Of course, he never did.

C'est donc au sommet du plus haut édifice du monde que le premier Jimmy Corrigan vit le moment le plus bas de son existence : son abandon. Lorsqu'il relate cet événement, les illustrations présentent le père agrippant son fils, puis le jetant du haut de l'édifice. Cette symbolisation du rejet paternel se traduit, pour Jimmy, par une longue chute. Encore une fois, il semble difficile, voire impossible de demeurer au sommet. Une montée se conclut toujours par un effondrement dramatique.

#### 3.4.1 Le pied de Jimmy : ou le corps déficient.

Le Jimmy contemporain a également des problèmes avec sa verticalité, mais ceux-ci se manifestent autrement et transparaissent par des atteintes à son corps. Dès le moment où son père entre en contact avec lui, Jimmy se blesse au pied. L'auteur choisit de ne pas nous faire part des causes de cet accident, mais désormais, Jimmy se présente avec un plâtre au pied droit et une béquille sous le bras.

« What happened to your **foot**? », demande le père de Jimmy lors de leur première rencontre. « Your **foot**, son? What happened to your **foot**? ». Les premières paroles de cet homme concernent ce pied « malade », ce symbole de la difficulté à avancer pour Jimmy et de son instabilité. Dès lors, il prend son fils en main et lui

apporte son aide. Il lui fait d'abord remarquer qu'il ne porte pas sa béquille du bon côté et que, de cette manière, elle n'est pas utile. Deux vignettes muettes, en jaune et noir, nous présentent alors Jimmy changeant sa béquille de côté, la passant de gauche à droite (figure 3.7).

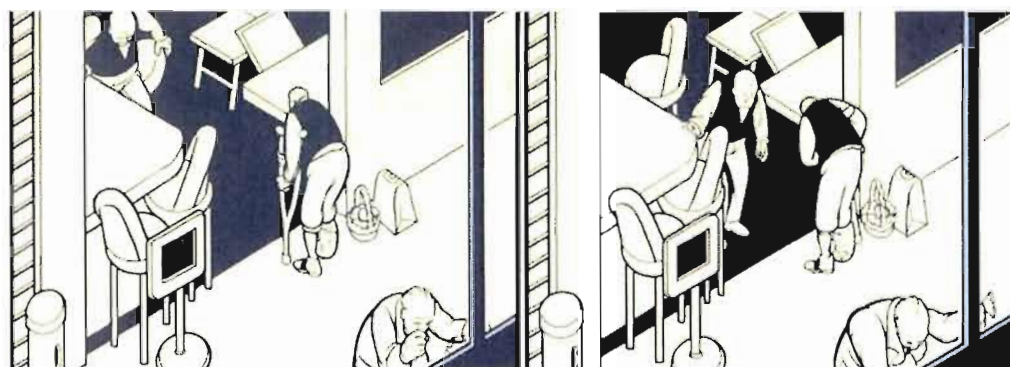


figure 3.7



figure 3.8

Puis, le face à face entre Jimmy et son père a lieu et nous présente une vision « miroir » des deux hommes (figure 3.8). Ils sont habillés de la même façon et présentent des traits terriblement ressemblants; seul l'âge les sépare. Le contraste des couleurs dans cette scène, ainsi que de la similitude des cases suivantes, appuient l'importance que prend tout le rapport au pied, à la blessure et à l'identification.

À plusieurs reprises, une case nous montrant les pieds de Jimmy s'interpose entre deux vignettes. Lorsqu'il prend l'avion pour rencontrer son père, un plan nous montre ses deux pieds, celui qui est intact et le blessé, de chaque côté d'un panier de

fruits. Plusieurs indices nous portent à croire que le panier de fruits représente Jimmy. Nous pouvons supposer que les deux pieds de celui-ci, censés le faire « tenir », sont une représentation symbolique de ses parents. Cela expliquerait pourquoi l'événement lui blessant le pied droit n'est pas visuellement représenté. Pour confirmer cette impression, lorsqu'on lui demande les causes de sa blessure, Jimmy ne dit rien ou balbutie quelque réponse informe.

Mais pourquoi l'auteur s'abstient-il de nous montrer la scène responsable de la blessure de Jimmy? Est-il possible que cette blessure ne soit pas *réellement* une blessure? Du moins, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une blessure sans événement. Mais est-ce ainsi parce qu'elle ne dépend pas d'un événement visible? Difficile à dire. Nous considérons envisageable la possibilité que l'issue de cette blessure soit plutôt la « réouverture » d'une vieille plaie. Liée à l'abandon paternel, cette plaie se serait refermée au fil du temps mais, par le retour inopiné de la figure du père, elle se serait rouverte, ramenant avec elle toute la douleur et les peines de Jimmy Corrigan.

### 3.5 Au-delà du Complexe...

Il peut sembler aisé de plaquer certains éléments du complexe d'Œdipe à ce genre d'histoire où père absent côtoie mère dominante; mais, au-delà des théories psychanalytiques, l'histoire de Jimmy Corrigan semble vouloir rejouer le mythe. Jimmy est une version contemporaine d'Œdipe. Tout y est : l'abandon et le meurtre du père, l'emprise maternelle, mais également le handicap physique du personnage de la mythologie. En effet, Œdipe, comme Jimmy, boite. Dans le mythe, cette tare physique est causée par le père qui, lorsqu'il apprend l'augure qui pèse sur lui, décide d'abandonner son fils. Il sera ensuite pendu par les pieds. Dans *Jimmy Corrigan*, cette blessure est également fondatrice. Et chez les deux personnages, cette défaillance du pied s'associe à l'abandon du père. René Roussillon parle de la blessure d'Œdipe en termes de « trace » et précise :

Œdipe va penser qu'il boite, or Œdipe boite, mais *Oidipous*, en grec ça veut dire « au pied gonflé », ça signifie qu'il a donc été nommé du nom de la trace de ce que la génération précédente a laissé [sic] sur lui, sur son propre corps, puisque précisément lorsqu'on l'a retrouvé, il avait les pieds enflés puisqu'ils avaient été



liés ensemble [...] par les bons soins -, les mauvais soins – de son père Laïos. La dimension du destin fondamental est présente. La dimension du pathétique, c'est non seulement la dimension de la rencontre avec son destin [...] mais c'est la manière dont on est pris dans son destin. Le pathétique se rencontre toutes les fois qu'un sujet est aux prises avec son destin et qu'il y reste coincé<sup>100</sup>.

Selon lui, Œdipe est victime de son sang et cette blessure était présente dans son nom avant même qu'elle ne soit infligée à son corps. La blessure de Jimmy puise également sa source directement dans l'histoire générationnelle. En gardant en tête l'exemple d'Œdipe, nous pouvons comprendre que Jimmy, aux prises avec son destin, semble condamné à y rester coincé.

L'œdipe comme « destin », signifie que tous les êtres humains sont confrontés à la question de leur identité, que la question de l'identité rencontre la question de leur origine. La question de l'origine n'est pas simplement la question de savoir qui sont nos géniteurs, ce n'est que l'origine formelle, concrète et matérielle de notre vie. Mais il y a aussi la grande question de savoir : « D'où est-ce que je viens? », c'est-à-dire : Comment est-ce que je me suis fait? Comment est-ce que j'ai été fait? Avec quoi je me suis fait? et Avec quoi j'ai été fait<sup>101</sup>?

Toutes ces questions sont cruciales pour le sujet œdipien. Ainsi, la trace va au-delà des événements et inscrit les générations précédentes dans le corps du sujet. À la manière d'un palimpseste, le corps et les membres du sujet sont réinscriptibles mais sans jamais effacer en totalité ce qui les précède. Le sujet devient donc témoin inconscient des erreurs et blessures du passé, possédant ces traces et sans cesse contraint à les voir émerger.

### 3.5.1 Œdipe prend son pied...

Lors d'une analepse, nous assistons à une scène où Jimmy tente de soutirer à sa mère des informations concernant son père. Pour ce faire, il déguise sa voix en la filtrant à travers un bas, qu'il pose sur le combiné du téléphone. Sous le couvert de l'anonymat, il tente d'en savoir plus sur cet homme, mais la mère demeure muette.

<sup>100</sup> René Roussillon. 2003-2004. « Formes et de l'œdipe », [transcription de cours], en ligne, Université de Lyon, <psycho.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-180.pdf>.

<sup>101</sup> *Ibid.*

Malgré les efforts de Jimmy, nous n'en apprendrons pas plus sur son père. Par contre, nous remarquons que dans ce subterfuge, le fils utilise son propre bas pour masquer sa voix, découvrant ainsi son pied droit. Dans ce bref épisode où il tente de connaître l'identité de son père, il met « à nu » son pied, celui-là même qu'il blessera un peu plus loin dans le récit.

Lorsque son père est hospitalisé, le pied de Jimmy est fragilisé. Avant de quitter l'hôpital, sa demi-sœur prend soin d'« emballer » le pied emplâtré avec un bonnet stérile. Puis, dans la voiture, elle lui parle à son tour de sa vraie mère. Adoptée en bas âge, elle affirme ne pas désirer la connaître, croyant que ça gâcherait tout. Cette déclaration ébranle Jimmy, qui baisse le regard et observe ses propres pieds. Le plancher de la voiture est couvert de déchets; les pieds de Jimmy –le gauche, dans un soulier et le droit, emplâtré puis emballé– reposent donc sur cette pile de détrit (figure 3.9). La condition familiale de Jimmy laisse à désirer et il se retrouve baignant au milieu de cet amas de déchets. Finalement, quelques pages plus loin, la sœur de Jimmy lui présente des photos. Sur l'une d'elles, le père de Jimmy la soulève, alors qu'elle est toute petite. Encore une fois, ce genre d'image accentue la position du père comme étant essentielle au soutien de l'enfant. Sa sœur, les pieds ne touchant pas le sol, est retenue par l'homme qui sourit à ses côtés, tenant dans son autre main un bas de Noël sur lequel il est inscrit « dad ».



figure 3.9

C'est dans un bref passage relatant l'enfance du plus vieux des Jimmy Corrigan que la blessure au pied fait une première apparition. Cette scène se déroule dans la maison familiale, où la grand-mère de Jimmy agonise. La blessure frappe le père de Jimmy, le fils de cette femme malade. Comme son descendant, il porte sa béquille sous le mauvais bras. Et encore une fois, l'auteur tait les événements ayant conduit à cette blessure. Toutefois, celle-ci affecte plutôt le pied gauche de l'homme. Et c'est ainsi plâtré qu'il assiste à la mort de sa mère.



### 3.6 Retour

Lorsque Jimmy se retrouve à l'hôpital pour la première fois, le médecin s'attarde à son pied et lui demande : « How'd you do **this** one – leaping tall buildings in a single bound again? », comme s'il s'adressait à Superman. Par cette question, il associe la blessure au super-héros. Nous avons convenu que cette blessure au pied devient une trace chez cette famille, marquée par l'abandon. Nous avons également établi que le personnage du super-héros occupe, dans le cas de Jimmy Corrigan, le rôle de père symbolique. Mais le médecin semble avoir visé juste en associant la blessure et le palliatif.

En effet, Jimmy a régulièrement recours au super-héros et l'auteur multiplie les références à l'univers du *comic book*. Pourquoi toutes ces allusions, ces références, toute cette admiration envers le super-héros, envers Superman, sinon parce que malgré l'abandon de ses parents, celui-ci se déplace, avance? Et encore mieux : il vole! Nous pouvons croire que c'est en partie cela qui explique la grande fascination de Jimmy pour la figure du super-héros. La capacité de s'envoler, s'opposant à la difficulté à avancer symbolisée par l'atteinte au pied, ne peut que faire l'envie de ce triste personnage.

Quelques instants après que soit posée la question du médecin, Jimmy s' imagine s'envoler à son tour, comme son héros, par la fenêtre et quitter ainsi la chambre d'hôpital. Mais cette surpuissance ne se situe jamais que dans le fantasme, pour ce fils aux initiales christiques qui n'a, finalement, comme seul pouvoir que celui de son imagination...

### 3.7 Conclusion : Le roman (graphique) familial des névrosés

La présence du super-héros en ces pages permet à Jimmy de grandir et d'évoluer « normalement », malgré la blessure que lui a laissée l'abandon de son père. Cette tare, visuellement représentée par la fracture au pied, est symptomatique de l'impuissance du sujet œdipien et traduit sa difficulté à avancer. L'attrait du super-

héros a de multiples facettes pour Jimmy et sa capacité de s'envoler n'en est qu'un exemple. Pour Jimmy, le super-héros devient transmetteur d'un héritage masculin, père substitut et héros d'enfance; il constitue un modèle parfait pour le gamin ralenti par une perte.

Dans *David Boring*, le super-héros fait également figure de remplaçant à un père absent. Cette fois, le *comic book* devient œuvre phare, album de famille et biographie symbolique de la famille Boring. Le super-héros a donc un rôle différent auprès des protagonistes des romans graphiques à l'étude. Par contre, il représente toujours le père absent et vient remplir le vide créé par cette absence.

La complexité des rapports unissant les différents personnages de ces récits renvoie au désir d'un monde plus simple, plus clair. Un monde dans lequel les oppositions sont marquées; un monde manichéen, en somme, comme celui dans lequel évoluent les super-héros. En ramenant cette figure, les protagonistes rendent explicite la confusion dans laquelle ils sont plongés et leur désir d'en sortir, de savoir, de comprendre. Comprendre à la fois le rôle qu'ils jouent et la place qu'ils occupent au sein de leur « roman familial ».

## CONCLUSION

La fascination envers le super-héros ne semble pas vouloir s'atténuer. Dans les derniers mois, les films proposant un regard critique ou cynique sur cette figure se sont multipliés<sup>102</sup>. On le pastiche, le parodie, le ridiculise. Nous avons vu comment Chris Ware et Daniel Clowes se sont réapproprié cette figure, en la désacralisant et en la déconstruisant. Parallèlement, la culture populaire et les médias ne se sont jamais autant attaqués à la figure du père. S'il est aisé, et nous l'avons vu, d'associer super-héros et figure paternelle, il semble d'autant plus facile de tirer sur l'un et l'autre, à bout portant...

*David Boring* et *Jimmy Corrigan* sont deux romans graphiques qui traitent avec justesse de la relation difficile entre un fils et son père manquant. Pour révéler cette absence, les auteurs ont eu recours à la figure du super-héros. Nous avons tenté de démystifier la présence du surhomme dans les pages de ces deux romans graphiques américains. Dans ces oeuvres, les super-héros sont déficients, incompetents ou inadéquats. Pourtant, malgré leurs tares, ils permettent à David et Jimmy de s'accomplir en faisant le pont entre l'enfance et l'âge adulte et en favorisant un affranchissement de leur statut de sujet œdipien. Pour Daniel Clowes comme pour Chris Ware, le super-héros est l'ultime métaphore. C'est le père symbolique parfait. À l'instar de leurs protagonistes, ils utilisent cette figure pour combler différents vides et en font leur réponse symbolique à toute question non résolue. Au-delà de la figure paternelle, se trouve l'image de Dieu. Et à la manière de David et Jimmy, la figure du super-héros leur permet de représenter l'indicible.

Pour conclure cette incursion dans le roman graphique américain, nous désirons nous attarder sur un dernier élément unissant les oeuvres de Daniel Clowes et Chris Ware : la présence de Dieu. Nous l'avons mentionné, dans le tout premier roman graphique, *A Contract With God*, Will Eisner traitait de manière autobiographique de sa relation avec Dieu. De la même façon, Clowes et Ware nous proposent une lecture intéressante de la vision qu'ont leurs personnages de Dieu.

---

<sup>102</sup> L'énorme succès connu par *Les Invincibles*, un film d'animation de Pixar, en témoigne. Dans ce film, une famille de super-héros est relocalisée en banlieue, où elle tente de vivre « normalement ».

Dans une courte bande dessinée intitulée « God », issue de *Acme Novelty Book of Jokes*<sup>103</sup>, Chris Ware met en scène un super-héros qui « joue » à Dieu, observant et châtiant les habitants de la Terre. L'auteur jongle régulièrement avec cette idée d'un dieu-super-héros punisseur. Dans *Jimmy Corrigan*, le super-héros va souvent au-delà de son rôle habituel et se permet d'intervenir à divers niveaux dans la vie de Jimmy, gérant, en quelque sorte, chacune des situations qu'il doit affronter.

De la même manière, Daniel Clowes propose sa vision du dieu de David Boring en fin de récit et nous présente un gros homme chauve se marrant devant les malheurs de David. Selon Freud :

[...]le dieu de chacun est l'image de son père, [...] l'attitude personnelle de chacun à l'égard du dieu dépend de son attitude à l'égard de son père charnel, varie et se transforme avec cette attitude et [...] le dieu n'est au fond qu'un père d'une dignité plus élevée<sup>104</sup>.

Nous pourrions en dire autant pour la figure du super-héros qui, dans les œuvres de ces deux auteurs, se rejoignent. Dans *David Boring*, le dieu est volontairement impuissant. C'est sous les traits d'un gros homme chauve aux sourcils foncés que se présente le dieu de David. Il n'intervient pas dans son histoire et ne l'aide pas lorsque la demande lui en est faite. Il est plutôt là et « [...] looks impatiently, as though waiting for [David] to do something that will hold his interest<sup>105</sup> ». Il semble confirmer, par son inaction, le rôle uniquement symbolique qu'occupe la fonction de père. Il est purement observateur et assiste aux malheurs de David tel un spectateur diverté. Au contraire, dans *Jimmy Corrigan*, le dieu agit, mais principalement comme punisseur. Ce Dieu, également représenté par la figure du super-héros, humilie et condamne Jimmy.

Nous pouvons voir dans ces personnages de Dieu des extensions de la figure du père, telle que se la représentent les protagonistes de nos romans graphiques. C'est là que réside toute l'idée du père symbolique.

<sup>103</sup> Chris Ware. « God », in *Acme Novelty Book of Jokes*, op. cit., p. 5.

<sup>104</sup> Sigmund Freud. *Totem et Tabou*. op. cit., p. 206-207.

<sup>105</sup> Daniel Clowes. *David Boring*. op. cit., p. 103.

L'apparition de ce dieu qui se moque des malheurs de David survient vers la fin du roman. Lorsque Judy le quitte et que David lève la tête au ciel, il y voit ce Dieu souriant, presque riant devant son échec<sup>106</sup>. Encouragé, en quelque sorte, par cette vision du Père, David décide de se suicider. Comme le dit Freud :

[I]e sacrifice de soi-même signifie l'expiation pour un acte meurtrier. Et lorsque ce sacrifice de sa propre vie [dans le cas de Jésus Christ] doit amener la réconciliation avec Dieu le Père, le crime à expier ne peut être autre que le meurtre du père. [...] le fils, qui offre au père l'expiation la plus grande qu'on puisse imaginer, réalise ses désirs à l'égard du père. Il devient lui-même dieu à côté du père ou, plus exactement, à la place du père<sup>107</sup>.

Lorsque père symbolique et père réel quittent Jimmy, il en vient lui aussi à penser au suicide et se voit, sur le toit d'un édifice, s'apprêtant à s'élancer dans le vide. Mais l'entrée en scène d'une femme bouscule Jimmy et l'empêche de commettre ce « suicide symbolique ». Devant la possibilité de s'unir à une femme, il peut enfin s'affranchir de son statut de sujet œdipien. Quant à David, c'est en concrétisant ses désirs d'inceste que ses envies de mort se résoudront. Mais en agissant ainsi, il risque de tout perdre, car il risque de s'effacer en tant que sujet.

Dans la tradition du *comic book*, le super-héros occupe une place extrêmement importante. Il est vu comme une instance supérieure, s'apparente aux différents personnages mythiques et se pose également à la manière d'un dieu. Par contre, dans le roman graphique, son rôle change. Son regard, jadis protecteur, devient désormais accusateur, inquisiteur.

À leur manière, Chris Ware et Daniel Clowes « assassinent », dans leurs œuvres, le père. Également, à force d'atteintes, ils en viennent à éliminer le personnage du super-héros. Ne reste donc que ces dieux observateurs, accusateurs; ces « pères morts » surpuissants, et leurs fils.

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>107</sup> Sigmund Freud. *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 216.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus premier

CLOWES, Daniel. 2000. *David Boring*, New York : Pantheon, 117 p.

WARE, Chris. 2000. *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, New York : Pantheon, 380 p.

### Corpus second

CLOWES, Daniel. 1998. *Eightball # 23*, Seattle : Fantagraphics Books, 41 p.

———. 2004. *Ghost World*, Seattle : Fantagraphics Books, 80 p.

EGGERS, Dave. 2000. *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Toronto : Vintage Canada, 437 p.

WARE, Chris. 1996. *The Acme Novelty Book*, vol. 7, n° 7. Seattle : Fantagraphics Books, 28 p.

### Sur la bande dessinée et le roman graphique

ALTCHEK, Ruth. 2001. « Books in Depth », in *Art on Paper*, vol. 5, n° 6 (août), p.84-86.

ARNOLD, Andrew. « The Graphic Novel Silver Anniversary », *Time Comix*. En ligne. (14 novembre 2003).

<<http://www.time.com/time/columnist/arnold/article/0,9565,542579,00.html>>. Consulté le 10 janvier 2005.

BAETENS, Jan (éd.). 2001. *The Graphic Novel*. Leuven : Leuven University Press, 212 p.

BENEDETTI, Winda. 2001. « Comic Book Art Earns Respect at Hands of Clowes and Ware ». *Seattle Post-Intelligences*. En ligne. (mai).

<[http://seattlepi.nwsource.com/visualart/22467\\_clowes.shtml](http://seattlepi.nwsource.com/visualart/22467_clowes.shtml)>. Consulté le 24 novembre 2004.

- BLANCHET, Évariste. 1997. « Marche ou rêve », in *9e Art*, Paris, n° 2, p. 132.
- BONGCO, Mila. 2000. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. New York : Garland Publishing, 230 p.
- BOUSTEAU, Fabrice et collaborateurs. 2003. *Beaux Arts Magazine*, hors série : « Qu'est-ce que la BD aujourd'hui? », (janvier), 146 p.
- CALDWELL, Rebecca. 2003. « Comics Shaped How I Look at Things », in *Globe and Mail*, (29 mars), p. R12.
- DEJASSE, Erwin. 2000. « Alternative Nation », in *9e Art*, Paris, n° 5, p. 70-72.
- ECO, Umberto. 2002. « Le monde de Charlie Brown », in *La vie est un rêve, Charlie Brown*. Charles M. Schultz, Paris : Payot & Rivages, p. 7-24.
- EGGERS, Dave. 2000. « After Wham! Pow! Shazam! Comic Books Move Beyond Superheroes to the World of Literature », in *New York Times Magazine*. (26 novembre), p. 10-11.
- GROENSTEEN, Thierry. 1999. *Le système de la bande dessinée*. Paris : PUF. 207 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. « Les années 90; tentative de récapitulation », in *9e Art*, Paris, n° 5, p. 10-17.
- \_\_\_\_\_. 1996. « Les petites cases du Moi : l'autobiographie en bande dessinée », in *9e Art*, Paris, n° 1, p. 58-83.
- GROTH, Gary (éd). 2003. *The Complete Peanuts 1950-1952*. Seattle : Fantagraphics, 320 p.
- LACROIX, Yves. 2000. « Scripturalité de la bande dessinée », in *Aux frontières du pictural et du scriptural*, sous la dir. d'Éva Le Grand, Montréal : Nota Bene, p. 255 –273.
- LEE, Sunyoung. « Literary Comics From D&Q », *Publishers Weekly*. En ligne. (17 juin 2002).  
<http://publishersweekly.com/article/CA222979.html?text=chris+oliveros>. Consulté le 9 octobre 2004.



MACDONALD, Heidi. 2004. « A Pop Culture Universe », in *Publishers Weekly*. New York, (21 juin), p. 19-26.

MAGNUSSEN, Anne, et Hans-Christian CHRISTIANSEN. 2000. *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press & University of Copenhagen, 247 p.

MCCLOUD, Scott. 1994, *Understanding Comics*, New York : Perrenial, 224 p.

\_\_\_\_\_. 2000, *Reinventing Comics*, New York : Perrenial, 256 p.

MCGRATH, Charles. « Not Funnies », *The New York Times*. En ligne. (11 juillet 2004). <<http://donswaim.com/nytimes.graphic.html>>. Consulté le 8 septembre 2004.

PUDTZ, Matthew J. 1999. *Comic Book Culture*. Jackson : University Press of Mississippi, 234 p.

WALKER, Elizabeth. 2002. *Selling Graphic Novels in the Book Trade: A Drawn & Quarterly Manifesto*. San Francisco : Chronicle Books, 5 p.

WARE, Chris (éd.). 2004. *McSweeney's Quarterly Concern #13*. Chicago : McSweeney's, 263 p.

### **Autour de Chris Ware**

KIDD, Chip. 1997. « Please Don't Hate Him ». in *Print*. (mai-juin), p. 42-49.

KIM, Jin David. 2000. « Clowes & Ware ». *Varsity Review*. En ligne. (octobre 2000). <<http://varsity.utoronto.ca:16080/archives/121/oct16/review/clowes.html>>. Consulté le 3 février 2004

MENU, Jean-Christophe. 1997. « Le prodigieux projet de Chris Ware », in *9e Art*, Paris, n° 2, p. 44-57.

### **Autour de Daniel Clowes**

BERNIERE, Vincent. 2000. « Daniel Clowes : Comics tripes », in *Beaux-Arts Magazine*, n° 196 (septembre), p. 46-47,

CHOCANO, Carina. 2000. « Brilliant Careers: Daniel Clowes ». *Salon*. En ligne. (décembre).

<<http://www.salon.com/people/bc/2000/12/05/clowes/index.html>>. Consulté le 3 février 2004.

Christine McKenna. 2001. « Clowes' World: The Story of a Comic Artist ». *LA Weekly*. En ligne. <<http://www.laweekly.com/ink/01/35/features-mckenna.php>>. Consulté le 3 février 2004.

POLOMÉ, Pierre. 1999. « Daniel dans la fosse aux lions ». *Jade*. En ligne. (avril), <<http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?http://www.pastis.org/jade/avril/clowes.htm>>. Consulté le 3 février 2004.

RIDER, Shawn. 2001. « Framed: A Critical Reading of Daniel Clowes's David Boring ». *Narratech*. En ligne. <[http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/david\\_boring.htm](http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/david_boring.htm)>. Consulté le 10 décembre 2004.

### Sur le super-héros

BEST, Marc T. 2002. « Secret Identities: American Masculinities and the Superhero Genre in the Fifties ». *Proquest*. Thèse de doctorat. Université d'Indiana. En ligne. <<http://wwwlib.umi.com/dissertations/dlnow/3075931>>. Consulté le 11 octobre 2004.

DOHERTY, Brian. 2001. « Comics Tragedy: Is the Superhero Invulnerable? ». *Reason Online*. En ligne. (Mai). <<http://reason.com/0105/cr.bd.comics.shtml>>. Consulté le 24 novembre 2004.

ECO, Umberto. 1993. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 245 p.

FINGEROTH, Danny. 2004. *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tells Us About Ourselves and Our Society*. New York : Continuum, 192 p.

FRANCK, Jason. « Failing to Save the Day: Mediocrity and the Superhero Narrative ». *Narratech*. En ligne. <[http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/superhero\\_narrative.htm](http://www.class.uidaho.edu/narrative/comics/superhero_narrative.htm)>. Consulté le 10 décembre 2004.

KLOCK, Geoff. 2002. *How to Read Superhero Comics, and Why*. New York : Continuum, 204 p.

LANG, Jeffrey S. et Patrick Trimble. 1988. « Whatever Happened to the Man of Tomorrow? An Examination of the American Monomyth and the Comic Book Superhero », in *Journal of Popular Culture*, Vol. 22, n° 3 (hiver), p. 157-173.

LOVELL, Jarret. 2002. « Nostalgia, Comic Books, & the «War Against Crime! An Inquiry into the Resurgence of Popular Justice », in *Journal of Popular Culture*, vol 36, n° 2 (septembre), p. 335-351.

MACFARLAND, Peter Coogan. 2002. «The Secret Origin of the Superhero: The Origin and Evolution of the Superhero Genre in America». *Proquest*. Thèse de doctorat. Université du Michigan. En ligne.  
<[http://www.lib.umi.com/dissertations/results?set\\_num=2](http://www.lib.umi.com/dissertations/results?set_num=2)>. Consulté le 11 octobre 2004.

STEPHENS, Chuck. 2000. « Uncle Superman ». *Lit*. En ligne. (Octobre).  
<<http://www.sfbg.com/lit/oct00/>>. Consulté le 24 novembre 2004.

### **Théorie psychanalytique**

FREUD, Sigmund. 1965. *Totem et Tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 226 p.

\_\_\_\_\_. 1989. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Gallimard, 211 p.

\_\_\_\_\_. 2004. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 208 p.

\_\_\_\_\_. 2004. *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 308 p.

LACAN, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil, 923 p.

\_\_\_\_\_. 1981. *Le Séminaire III : Les psychoses*. Paris : Seuil, 362 p.

ROUSSILLON, René. 2003-2004. « Formes et de l'œdipe ». Transcription de cours. Université de Lyon. En ligne. <[psycho.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-180.pdf](http://psycho.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-180.pdf)>. Consulté le 15 septembre 2005.